

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA Y ORGANIZACIÓN ESCOLAR



TESIS DOCTORAL

**El sentido de los cuentos en el modelaje cultural y educativo
de los ciudadanos: su análisis en la posmodernidad de las
primeras décadas del tercer milenio**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Cristina González Temprano

DIRECTORAS

Estela D'Angelo Menéndez
María Rosa Sobrino Callejo

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE EDUCACIÓN

CENTRO DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO

Departamento de Didáctica y Organización Escolar



TESIS DOCTORAL

**El sentido de los cuentos en el modelaje cultural y educativo de los
ciudadanos: su análisis en la posmodernidad de las primeras
décadas del tercer milenio.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Cristina González Temprano

DIRECTORA

Estela D'Angelo Menéndez

CO-DIRECTORA

María Rosa Sobrino Callejo

Madrid, 2017

*A Ana, mi madre,
ella me dio mi primera palabra.*

*A Julián, mi padre,
él me contó mi primer cuento.*

Juntos me dieron la vida.

Agradecimientos

El primer agradecimiento es para Estela D'Angelo Menéndez, quien además de confiar en mí para guiarme en esta aventura, fue la brújula que marcó el norte cuando mi timón no encontraba el rumbo. Sin ella, este sueño no habría sido posible.

A María Rosa Sobrino, co-directora de esta tesis, le agradezco de corazón su calidez y cercanía, su apoyo y ayuda, su presencia.

Quiero expresar mi gratitud a todas las personas que conversaron conmigo, respondieron a mis preguntas, compartieron su tiempo y su saber; de cada una de ellas recibí valiosas palabras y un gran regalo: su sonrisa.

Gracias a Silverio, por creer siempre en mí, por tanto camino compartido. Gracias a los amigos que me dieron ánimos y se interesaron por mis cuitas, a Eva que tan generosamente me ayudó cuando hizo falta. Gracias a Valer' por atemperar las horas y los días que pasé enfrascada en la escritura de estas páginas.

Y a mis padres les agradezco su apoyo durante este trabajo y durante toda mi trayectoria profesional, pero sobre todo les agradezco la vida, su amor, y cuanto son, pues sin cada luz y cada sombra hoy, no sería quien soy.

Índice general

Lista de tablas	vii
Lista de figuras	viii
Lista de abreviaturas	ix
Resumen	xi
Abstract	xiii
Hoja de ruta	xv

PRIMERA PARTE

ACERCAMIENTO AL OBJETO DE ESTUDIO	1
--	----------

Capítulo 1

Objeto de estudio: justificación, propósitos y fines de la investigación	3
1.1. Introducción	5
1.2. Descripción, delimitación y argumentación de la situación que genera la investigación	6
1.2.1. Formulación de la situación desde el punto de vista teórico-conceptual: revisión documental	8
1.2.2. Formulación de la situación desde el punto de vista empírico: revisión de la práctica	18
1.3. Contexto en que se vislumbra la situación que genera la investigación	21
1.4. Justificación de la investigación	21
1.5. Delimitación del objeto de estudio	23
1.6. Posicionamiento epistemológico de la investigadora respecto al objeto de estudio	23
1.7. Propósitos que guían el estudio: ideas orientativas e hipótesis contextuales	24

1.8. Precisión de objetivos y finalidades de estudio: ¿Qué se pretende indagar o conocer sistemáticamente?	26
---	-----------

SEGUNDA PARTE

CONSTRUCCIÓN DE LOS ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN: MARCO TEÓRICO, CONCEPTUAL, SITUACIÓN SOCIAL Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	27
--	-----------

Capítulo 2

Evidencias del conocimiento construido en torno al objeto de estudio	29
2.1. El cuento y la humanidad. Cuando el hombre comenzó a contarse	33
2.2. Literatura oral	36
2.2.1. Cuento	43
2.2.1.1. Cuento popular y cuento tradicional	44
2.2.1.2. Cuento literario	52
2.3. Narración oral	53
2.3.1. Arte y narración oral	53
2.3.2. Contar cuentos como espectáculo	58
2.3.3. Narración oral y teatro	62
2.3.4. Rasgos de la narración oral	66
2.3.5. Nuevos narradores	72
2.4. El narrador de cuentos en el tiempo y en el mundo	76
2.4.1. La Antigüedad	77
2.4.1.1. El Egipto de los faraones	77
2.4.1.2. Grecia	84
2.4.2. Europa	85
2.4.2.1. Bardo	86
2.4.2.2. Seanchai	87
2.4.2.3. Escaldo	87
2.4.2.4. Juglar	87
2.4.2.5. Trovador	88
2.4.2.6. El cuento y la vida	89
2.4.3. África	92
2.4.3.1. Egipto	92

2.4.3.2. Magreb	92
2.4.3.3. Sáhara	94
2.4.3.4. África subsahariana	96
2.4.5. Oriente próximo, Asia, América y Oceanía	98
2.4.5.1. Siria	98
2.4.5.2. Palestina	99
2.4.5.3. Turquía	99
2.4.5.4. Rusia	100
2.4.5.5. Japón	100
2.4.5.6. China	102
2.4.5.7. Filipinas	102
2.4.5.8. América	103
2.4.5.9. Oceanía	105

Capítulo 3

Evidencias del conocimiento construido en torno a la situación y al contexto de la investigación	107
3.1. El cuento y la identidad individual y social. La pertenencia	111
3.1.1. Mito e identidad	115
3.1.2. El cuento como elemento político y su influencia en la construcción de identidades sociales	119
3.2. Palabra, narración e identidad	131
3.2.1. La transmisión de la experiencia	131
3.2.2. Narración versus información	138
3.2.3. Narración y psicología	141
3.2.4. Narración y memoria	147
3.2.5. Identidad y narración en la era de Internet	149
3.3. ¿Desapareció el cuento contado? Renovación de la narración oral	151
3.3.1. El cuento y la infancia	154
3.3.1.1. La literatura infantil y su relación con la educación	155
3.3.1.2. Oralidad y animación a la lectura en la sociedad postmoderna	163
3.3.2. <i>Le Renouveau</i> del cuento en Francia	167
3.3.3. América hoy	169
3.3.4. La nueva narración oral en España	174

3.4. El cuento contado en las primeras décadas del siglo XXI	178
3.4.1. Lugares de cuento	180
3.4.2.1. El caso del Maratón de Guadalajara	185
3.4.2. Cuentos y escuela	188
3.4.2.1. “Cuentos para”	197
3.4.3. Identidad y narración de cuentos en la familia	207
3.5. Cuentos narrados y cuentos leídos. Relaciones entre la narración oral y la lectura	211
3.5.1. Escuchar, contar, leer, escribir	212
3.5.2. Leer y escuchar en la construcción del individuo postmoderno	216
3.5.3. Lectura en voz alta	220
3.5.3.1. La lectura en voz alta como recurso de intervención social en la postmodernidad	224
3.6. El cuento en los lenguajes postmodernos	227
 TERCERA PARTE	
DISEÑO METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN	229
 Capítulo 4	
Plan de investigación	231
4.1. Introducción	235
4.2. Enfoque epistemológico y plan metodológico de la investigación	236
4.2.1. El enfoque epistemológico de la investigación atendiendo a los objetivos que se pretenden alcanzar	236
4.2.2. Modalidad de investigación: su relación con los cuestionamientos que generan el estudio y los propósitos que pretenden alcanzarse	245
4.3. Contextos en los que se desarrolla la investigación	246
4.3.1. Contexto global	247
4.3.2. Contexto local	247
4.3.3. Contexto institucional	247
4.3.4. Contexto temporal	247
4.3.5. Contexto poblacional	247

4.4. Métodos y técnicas de recolección de datos	248
4.4.1. Método etnográfico	248
4.4.2. Técnicas para recoger información y su reducción a datos significativos	249
4.4.2.1. Entrevistas abiertas	250
4.4.2.2. Observación participante y Observación no Participante	250
4.4.2.3. Sondeo en las redes sociales	253
4.4.2.4. Análisis documental	253
4.5. Población y muestra seleccionada	254
4.6. Fuentes de información	257
4.6.1. Fuentes primarias	257
4.6.1.1. Entrevistas a narradores profesionales	257
4.6.1.2. Entrevistas a programadores	257
4.6.1.3. Entrevistas a público	257
4.6.2. Fuentes secundarias	258
4.6.2.1. Fuentes audiovisuales	258
4.6.2.2. Fuentes textuales	258
4.7. Cronograma de la investigación	258

Capítulo 5

Trabajo de campo y recolección de datos en la fase exploratoria	261
5.1. Trabajo de campo y recolección de datos	263
5.1.1. Informe de las entrevistas abiertas	264
5.1.1.1. Entrevistas a narradores profesionales	265
5.1.1.2. Entrevistas a programadores	267
5.1.1.3. Entrevistas a público	270
5.1.2. Informe del cuaderno de campo: Observación Participante y Observación No Participante	272
5.1.3. Informe del sondeo en las redes sociales	274
5.1.4. Informe del análisis documental	277
5.1.4.1. Fuentes audiovisuales	278
5.1.4.2. Fuentes textuales	280

Capítulo 6

Análisis de los datos recogidos	283
6.1. Introducción	285
6.2. Primer nivel de interpretación de los datos	287
6.2.1. Primer nivel interpretativo: registro de datos observados, interpretación de temas emergentes e identificación de categorías de análisis	288
6.2.2. Detección de unidades de análisis significativas en todos los registros de información	301
6.3. Segundo nivel de interpretación de datos	302
6.3.1. Interpretación relacionada de las unidades de análisis: fichas temáticas de las categorías de análisis identificadas	302
6.4. Tercer nivel de interpretación de datos: detección de categorías de análisis saturadas - enunciados de conceptos sin anclaje empírico	329

Capítulo 7

Elaboración del informe final, conclusiones de la investigación y proyección de las propuestas	331
7.1 Informe final	333
7.2. Conclusiones y proyección de las propuestas	365
Referencias bibliográficas	371
Anexos	389
1. Imágenes de cuento	389
1.1. Pinturas y dibujos	391
1.2. Fotografías	397
2. Un cuento	403

Lista de tablas

Tabla 4. 1 <i>Características de la lógica cuantitativa y cualitativa</i>	237
Tabla 4. 2 <i>Muestra seleccionada en España</i>	256
Tabla 4. 3 <i>Muestra seleccionada en Francia</i>	256
Tabla 4. 4 <i>Cronograma</i>	259
Tabla 5. 1 <i>Registros de OP y ONP en España</i>	274
Tabla 5. 2 <i>Registros de OP y ONP en Francia</i>	273
Tabla 6. 1 <i>Ejemplo del primer nivel interpretativo en entrevistas abiertas a narradores profesionales</i>	288
Tabla 6. 2 <i>Ejemplo del primer nivel interpretativo en cuestionarios a narradores profesionales</i>	291
Tabla 6. 3 <i>Ejemplo del primer nivel interpretativo en análisis documental (fuentes audiovisuales)</i>	296
Tabla 6. 4 <i>Ejemplo del segundo nivel interpretativo. Ficha temática nº 1</i>	304
Tabla 6. 5 <i>Ejemplo del segundo nivel interpretativo. Ficha temática nº 9</i>	309
Tabla 6. 6 <i>Ejemplo del segundo nivel interpretativo. Ficha temática nº 11</i>	315

Lista de figuras

<i>Figura 1.</i> ¿Por qué te gusta escuchar cuentos? Respuestas I.	276
<i>Figura 2.</i> ¿Por qué te gusta escuchar cuentos? Respuestas II.	276
<i>Figura 3.</i> ¿Qué tipo de cuentos te gusta escuchar cuentos? Respuestas I.	277
<i>Figura 4.</i> Der Erzähler (El Narrador), Georg Bergmann, 1845.	391
<i>Figura 5.</i> Le conteur de contes (El contador de cuentos). (s. f). A. d.	391
<i>Figura 6.</i> Meddah storyteller (Meddah , contador turco). (s. f). A. d.	392
<i>Figura 7.</i> Veillée de contes autour de la cheminée, (Velada de cuentos alrededor de la chimenea), Ch. Guilbert, 1845.	392
<i>Figura 8.</i> Storyteller (narrador), Andy Thomas, (s. f.).	393
<i>Figura 9.</i> American Storytellers (Narradores de América), Andy Thomas, (s. f.).	393
<i>Figura 10.</i> Tales of the Old West (Cuentos del viejo oeste), Andy Thomas, 2012.	394
<i>Figura 11.</i> Jacques, the Storyteller (Jacques, el narrador), David Geister, (s. f.).	394
<i>Figura 12.</i> El Decamerón, John William Waterhouse, 1916.	395
<i>Figura 13.</i> Ulises en la corte de Alcino, Francesco Hayez, 1814-16.	395
<i>Figura 14.</i> Le conteur (El narrador), Wihelm Gentz, 1872.	396
<i>Figura 15.</i> The Storyteller (La narradora), Hugues Merle, 1874.	396
<i>Figura 16.</i> Niños en una sesión de cuentos I, a. d., 2009.	397
<i>Figura 17.</i> Niños en una sesión de cuentos II, a. d., Año 2010.	397
<i>Figura 18.</i> Niños en una sesión de cuentos III, Carolina Casaseca, 2008.	398
<i>Figura 19.</i> Sesión de cuentos para público familiar, Aída Etxeberría, 2016.	398
<i>Figura 20.</i> Cuentos para público familiar, a. d., Año 2012.	399
<i>Figura 21.</i> Cuentos para adultos, Aída Etxeberría, 2016.	399
<i>Figura 22.</i> Cuentos para adultos en la naturaleza, Ayoze Mozegue, 2014.	400
<i>Figura 23.</i> Cuentos para adultos en la naturaleza, David G.P., 2015.	400
<i>Figura 24.</i> Cuentos para adultos a bordo de un barco, Adriel Perdomo, 2016.	401
<i>Figura 25.</i> El aplauso que recibió la narradora, Adriel Perdomo, 2016.	401

Lista de abreviaturas

AEDA: Asociación de Profesionales de la Narración Oral en España

A. d.: Autor desconocido

CMLO: Centre Méditerranéen de Littérature Orale, (Centro Mediterráneo de Literatura Oral)

CLIO: Conservatoire Contemporaine de Littérature Orale (Conservatorio Contemporáneo de Literatura Oral)

LIJ: Literatura Infantil y Juvenil

RAE: Real Academia de la Lengua

TVE: Televisión Española

UNESCO: United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura)

En el análisis de los datos se han utilizado las siguientes siglas para referirse a:

ADT: Análisis documental de textos

ADV: Análisis documental de videos

ADV-EECA: Análisis documental de videos de la serie “Être conteur aujourd’hui”

CNP: Cuestionarios a narradores profesionales

CP: Cuestionarios a programadores

CPP: Cuestionarios a público

EDNP-E: Entrevistas dialogadas a narradores profesionales que hablan en español

EDNP-F: Entrevistas dialogadas a narradores profesionales francófonos

EP: Entrevistas a programadores

EOP: Entrevistas a otros profesionales

MCC: Método Comparativo Constante

OP: Observación Participante

ONP: Observación no Participante

Resumen

El presente estudio de Tesis Doctoral se asienta en la aceptación social que continúa teniendo, en la mediatizada y tecnológica sociedad actual, la comunicación que se establece entre narrador y público a través del cuento narrado de viva voz. Entendiendo que esta interacción influye en todos sus protagonistas, se ha intentado comprender qué referentes aporta esta interacción a una ciudadanía occidental cuyo pensamiento está marcado por el relativismo cultural propio de la postmodernidad. Es decir, a un pensamiento que, lejos de aceptar explicaciones únicas acerca del mundo social -tal como solían aportar los cuentos en otras épocas-, entiende el valor de las particularidades en la comprensión y niega los criterios de verdad en este campo. Para ello se describe la evolución que dicha comunicación ha tenido en los últimos años hasta llegar a prácticas que convocan a niños y adultos en todo tipo de espacios públicos para comunicarse con la figura de un narrador oral convertido en un profesional de oficio naciente, aunque heredero de un largo pasado. Analizando en qué consiste la práctica de la narración oral actual en el marco de su larga presencia en la historia de la humanidad y abordando aspectos psicológicos, políticos, filosóficos y educativos de la narratividad humana, esta investigación intenta comprender los procesos que han tenido lugar en dichos contextos comunicativos, así como, la respuesta del público ante un contador de cuentos que narra, sin más soporte que su palabra, cuentos o historias. En este sentido, se pretende observar e interpretar cómo recibe el público el cuento (cómo lo utiliza, qué busca, qué descubre en una sesión de narración oral), así como, qué provocan y cómo repercuten en niños, jóvenes o adultos las historias que se cuentan.

Este planteamiento justifica un acercamiento etnográfico al campo de estudio natural, conformado por distintos eventos dedicados al cuento narrado de viva voz que tienen lugar en contextos españoles y franceses -atendiendo a la similitud en sus formas de actuación-, con el objeto de captar con precisión y plenitud el sentido que estos eventos tienen para los distintos protagonistas que allí se convocan (programación y gestión, bibliotecas, colegios, instituciones, narradores profesionales, aficionados y público). De

modo que, esta investigación, asentada en un enfoque epistemológico de carácter hermenéutico comprensivo-interpretativo, asume un diseño centrado en el análisis lingüístico-semántico de los testimonios y observaciones registradas en campo. La reducción e interpretación de datos, utilizando los instrumentos del Método Comparativo Constante, se efectúa conforme a los principios de la Teoría Fundamentada.

La presentación narrativa de los resultados alcanzados describe la narración oral actual, en los entornos sociales estudiados, como una práctica artística en crecimiento que cubre diversas funciones en la vida de quienes disfrutan de ella: participa en la construcción de los variados significados que aportan los ciudadanos a las relaciones humanas; responde a la necesidad de las sociedades de expandir por distintos caminos educativos y culturales la vida de su gente; y asegura experiencias comunitarias que difícilmente puedan ser sustituidas por las que ofrecen los medios tecnológicos que actualmente están a nuestro alcance. Se entiende que este trabajo viene a enriquecer la discusión relacionada con la función que tiene en las sociedades actuales el cuento narrado en espacios públicos, sin pretender por ello que sus resultados se generalicen a todas las sociedades en las que tiene lugar este tipo de encuentro social.

PALABRAS CLAVE: Comunidad, narrativa oral, ciudadanía, postmodernidad.

Abstract

This Doctoral Thesis is based on the continuing social acceptance that communication between narrator and public through storytelling and *viva voce* has in mediatized and technological society. Understanding that this interaction influences all of its protagonists, an attempt has been made to understand the reference points that have brought this interaction to Western citizens. Citizens whose thinking is marked by the cultural relativism characteristic of postmodernity. That is to say, a way of thinking that, far from accepting unique explanations about the social world - as tales of old normally do - understands the value of idiosyncrasies in understanding and denies the criteria of truth in this field. In order to do this, it describes the evolution that communication has had in recent years and which has led to practices that invite children and adults in diverse public spaces to communicate with an oral narrator; a professional of a growing craft who is heir to an ancient past. By analyzing the practice of oral narration in the context of its long presence in the history of humanity and addressing psychological, political, philosophical and educational aspects of human narrativity, this research tries to understand the processes that have taken place in such communicative contexts, as well as the response of the public to a storyteller who narrates using nothing more than words, tales and stories. In this sense, it is intended to observe and interpret how the audience receives the story (how they use it, what they are looking for and what they discover in an oral narrative session), what the story provokes and how they affect children, young people and adults.

This approach justifies an ethnographic approach to the field of natural study, made up of different events dedicated to storytelling in *viva voce* and that take place in Spanish and French contexts - paying close attention to their common forms of delivery - with the aim of fully and accurately grasping the meaning that these events have for the various protagonists that are called upon (programming and management, libraries, schools, institutions, professional narrators, fans and the public in general). Thus, this research, based on an epistemological approach of a hermeneutic-interpretive character, assumes a design centred on the linguistic-semantic analysis of the testimonies and observations recorded in the field. The reduction and interpretation of

the data uses the procedures and techniques of the Constant Comparative Method and is carried out in accordance with the principles of Grounded Theory.

The narrative presentation of the results achieved describes how current oral narration in the social environments studied has a growing artistic practice that covers various functions in the lives of those who enjoy it. It plays a part in the construction of the various meanings that people assign to human relationships. It responds to the need of societies to expand the lives of their people through different educational and cultural paths and it ensures community experiences that are difficult to replace with those offered by the technological means currently available to us.

It is to be understood that this work serves to enrich the discussion concerning the role of public storytelling in societies today, but does not aim to generalize all societies in which this type of social encounter takes place.

KEYWORDS: Community, oral narrative, citizenship, postmodernity.

Hoja de ruta

Con la intención de orientar al lector en su recorrido por la memoria de la presente investigación, se propone a continuación, una pequeña guía a modo de hoja de ruta:

En la primera parte, **Acercamiento al Objeto de Estudio**, se focaliza, a través del **Capítulo 1 (Objeto de estudio: justificación, propósitos y fines de la investigación)**, la descripción, delimitación y la argumentación de la situación reflexiva que genera esta investigación, así como los propósitos, objetivos y finalidades que guían el trabajo indagatorio en torno al objeto de estudio.

Una vez centrado el objeto de estudio, en la segunda parte, **Construcción de los antecedentes de la investigación: marco teórico, conceptual, situación social y estado de la cuestión**, se aborda, a través de dos capítulos, una revisión bibliográfica, documental y de experiencias en torno a los distintos aspectos contemplados tanto en el objeto de estudio como en la situación reflexiva que da inicio al proceso de investigación.

En el **Capítulo 2 (Evidencias del conocimiento construido en torno al objeto de estudio)**, se abordan los conceptos que permiten aproximarse a la materia que guía este estudio: el cuento contado; la literatura oral; la figura del narrador oral actual y a qué llamamos narración oral; exposición de algunas de las maneras en que, a lo largo de la historia en diferentes lugares del mundo, se han contado cuentos en público; y el papel del narrador y la función social de tales narraciones.

El **Capítulo 3 (Evidencias del conocimiento construido en torno a la situación y al contexto de la investigación)**, se centra en diferentes aspectos psicológicos, políticos, filosóficos y educativos del cuento contado, ejemplificando la argumentación a través del análisis de algunos casos concretos, y poniendo en relación los presupuestos teóricos formulados, con el ciudadano postmoderno. Se profundiza, además, en las manifestaciones actuales de la narración de cuentos y su evolución en los últimos cuarenta años.

La tercera parte, **Diseño metodológico de la investigación**, aborda 3 capítulos. Comienza en el **Capítulo 4 (Plan de investigación)**, con la concreción del enfoque epistemológico, la modalidad de investigación, los instrumentos y técnicas de recolección de datos que se utilizan para llevar a cabo el estudio; y continúa en el **Capítulo 5 (Trabajo de campo y recolección de datos en la fase exploratoria)**, con los informes que detallan el proceso de investigación seguido. El **Capítulo 6 (Análisis de los datos recogidos)**, recoge el proceso de análisis e interpretación de los datos, según el cual se detectaron las unidades de análisis significativas que, tras su posterior triangulación, condujeron a la obtención de las categorías de análisis más saturadas y, por tanto, relevantes. Finalmente, en el **Capítulo 7 (Elaboración del informe final, conclusiones de la investigación y proyección de las propuestas)**, se refleja la generación de teoría emergente.

Un **Anexo final** ofrece, anclando imágenes y textos, una aproximación visual a la materia de estudio, y ofrece el deleite de un cuento, como cierre.

Primera parte

Acercamiento al Objeto de Estudio

Cuando un cuento es bueno, no hay nada mejor.

Roger Wolfe

Capítulo 1

**Objeto de estudio: justificación,
propósitos y fines de la investigación**

Este capítulo desarrolla los siguientes puntos:

1.1. Introducción

1.2. Descripción, delimitación y argumentación de la situación que genera la investigación

1.2.1. Formulación de la situación desde el punto de vista teórico-conceptual: revisión documental

1.2.2. Formulación de la situación desde el punto de vista empírico: revisión de la práctica

1.3. Contexto en que se vislumbra la situación que genera la investigación

1.4. Justificación de la investigación

1.5. Delimitación del objeto de estudio

1.6. Posicionamiento epistemológico de la investigadora respecto al objeto de estudio

1.7. Propósitos que guían el estudio: ideas orientativas e hipótesis contextuales

1.8. Precisión de objetivos y finalidades de estudio: ¿Qué se pretende indagar o conocer sistemáticamente?

1.1. Introducción

La pertinencia del cuento narrado de viva voz en la sociedad actual es el eje indagatorio que moviliza el presente estudio. ¿Qué sentido tiene el cuento -entendiéndolo como obra artística, folclórica, guardiana de conocimiento que se define como un hecho social generador de experiencias colectivas e individuales y posibilitador de procesos personales y grupales- en una sociedad marcada por un creciente individualismo, el consumo, la primacía de la televisión, las redes sociales, y la comunicación entre individuos a través de dispositivos electrónicos que suplantán cada vez más la presencia física? Un momento histórico marcado por el fenómeno de la globalización y la economía de mercado ha generado uniformidad entre los individuos de distintos ámbitos del planeta, llegando a diferenciarse notablemente de las generaciones anteriores por sus intereses, visiones y objetivos. La velocidad en el movimiento y en el consumo es frenética. Las noticias son efímeras; las modas duran apenas unos meses e incitan al consumo constante para adecuar la imagen externa al gusto imperante marcado por las multinacionales; el éxito social nace y se desarrolla en “las pantallas” (televisión, redes sociales, plataformas digitales); casi todo el mundo acusa, o al menos verbaliza, una constante “falta de tiempo”; el profesorado señala las dificultades de atención del alumnado; la escucha atenta y reflexiva suele estar ausente en la vida de los adultos, considerándose más importante la cantidad de información que se puede “tocar” que la calidad de la escucha (o lectura) y la aplicación o uso que se hace de ello; prima el beneficio personal por encima del grupal o de una cierta ética social; el ocio se presenta como una vía de escape para olvidar el estrés de las jornadas laborales largas y mal pagadas; las prisas por llevar a los niños a sus actividades extraescolares y a otras “obligaciones” no propician “pensar con calma”; el éxito de las propuestas culturales está ligado a su capacidad para generar la risa, la diversión. Ante este panorama, cabe preguntarse qué sentido tiene para los ciudadanos de hoy el encuentro con el cuento contado. Contar y escuchar ocurre en un tiempo, un aquí y un ahora que significa parar, escuchar, prestar atención, imaginar, conceptualizar, y sí, pensar.

Esta pregunta ha retroalimentado el pensamiento indagatorio de la investigadora conforme se contactó con el mundo de la narración de historias desde una perspectiva profesional pues, si bien con anterioridad había sentido curiosidad por los cuentos: “*Me*

embarcaba en aquellos cuentos desde la lectura, incluso dirigí un programa de radio dedicado a la lectura de historias tradicionales de todo el mundo, pero la única persona a la que había escuchado contar era mi padre, en algunas noches de la infancia, cuando antes de dormir, me dedicaba un rato, un poco de intimidad, un cuento -siempre el mismo-, seguido cuando había suerte, de los otros dos que formaban su exiguo aunque para mí, suficiente repertorio. En el año 2002, una sucesión de casualidades me condujo a contar y a conocer la narración actual al mismo tiempo, primero la dirigida a adultos en el marco de la programación de una Feria del Libro, y poco más tarde, la narración para niños en una biblioteca. Comencé a contar cuentos siguiendo mi instinto, aglutinando y combinando aspectos de mi formación, mi predisposición, mis talentos, mis búsquedas, investigando, leyendo, escuchando a otros narradores... y poco a poco fue convirtiéndose en mi profesión, en mi medio de vida. Durante el tiempo transcurrido desde entonces, he podido observar cambios en los lugares donde se cuenta, en el público, en los compañeros narradores. La reflexión y el espíritu crítico que, en mi opinión, debe acompañar el ejercicio de una profesión, me han llevado a meditar largamente durante estos años sobre el porqué de mi práctica, sobre cómo contar, sobre el sentido de contar historias hoy”.

1.2. Descripción, delimitación y argumentación de la situación que genera la investigación

Aunque el concepto “contar cuentos” se asocia a un contexto meramente infantil, en la actualidad ha tomado cuerpo social que la narración de historias se destine a grupos de distintas edades. Ello ocurre en consonancia con, por un lado, la larga historia de este arte que nace con la humanidad y por otro, los cambios que en los ámbitos de la educación, la cultura y el ocio se fueron sucediendo durante el siglo XX.

Los cuentos siempre se contaron entre adultos, para los adultos. Los niños los escuchaban, pero no estaban dirigidos a ellos de manera específica. El concepto de infancia tal como hoy lo entendemos no existía. A partir de las ideas de Rousseau en el siglo XVIII, comienza a considerarse que la infancia es una etapa diferenciada en el desarrollo de la persona, con características y necesidades especiales, surgiendo nuevos planteamientos en la educación de los niños. Rousseau era contrario a los cuentos y las fábulas, pero los nuevos aires que circulaban alrededor de la educación, condujeron a algunos autores a incluirlos en los manuales instructivos dirigidos a los niños, con la finalidad de hacer más llevadero el aprendizaje y de servir como instrumento de

transmisión de contenidos morales, eso sí, introduciendo significativas modificaciones respecto a sus versiones orales, para convertirlos en textos “correctos” desde el punto de vista de las normas sociales imperantes. El ocio infantil -las actividades creadas para entretener a los niños y para iniciarlos en el mundo de la cultura-, es un fenómeno reciente nacido en el siglo XX, al igual que la “literatura infantil” pues antes, salvo casos aislados (libros de instrucción creados para los hijos de los reyes o de la nobleza, o como se ha señalado, algunos manuales pensados para educar a los retoños de buena familia), no se escribía para los niños. A finales del siglo XIX en las bibliotecas escandinavas se empezó a leer en voz alta y a contar cuentos durante *La hora del cuento*, práctica que llegó a inicios del siglo XX al resto de Europa y a América, para atraer a los niños hacia los libros y las bibliotecas.

Más allá de esta actividad donde el cuento se dirigía a los pequeños, las reuniones de adultos en las que se contaban historias eran habituales, formaban parte de la vida vecinal, familiar, de la vida corriente, acompañando las labores del campo y las noches de tertulia. Los niños escuchaban con agrado, pero los adultos también. Desde mediados del siglo XX comienza la paulatina desaparición del cuento contado en estos contextos, surgen otras formas de entretenimiento, cambian los hábitos de vida, los adultos olvidan los cuentos y dejan de contarlos. Así, en nuestros días los niños parecen haberse apropiado del patrimonio cuentístico, mientras los mayores ven en esas historias meros entretenimientos del espíritu infantil, sin demasiado valor.

En este panorama social la palabra oral encuentra aquí y allá otros lugares, otras voces, para continuar viajando. En Europa y América, incluso en África, nuevos narradores recogen el legado de la literatura oral y cuentan en cafés, en teatros, en centros culturales, en bibliotecas, etc. La narración oral se renueva e intenta llegar a todos los públicos, como siempre, como antes.

Se cuentan historias desde que el hombre inventó el lenguaje, se han contado cuentos en todas las culturas del mundo, y a lo largo de todos los tiempos. ¿Y ahora? ¿En este comienzo del siglo XXI hay espacio para contar? ¿Tiene sentido hacerlo? Ahora que la vida parece moverse en un orbe tecnológico y desenfrenado, nos interrogamos por el papel que la narración de cuentos e historias puede jugar en la vida del ciudadano de la postmodernidad.

El presente estudio de tesis pretende comprender el papel cultural que cumplen los encuentros con el cuento narrado en la vida de los ciudadanos de este nuevo siglo, imbuido de estímulos visuales y comunicaciones virtuales. ¿Tiene lugar en esta dinámica postmoderna la antigua tradición de compartir la palabra narrada?

1.2.1. Formulación de la situación desde el punto de vista teórico-conceptual: revisión documental

Al rastrear la documentación que habrá de acompañar este viaje, la primera mirada investigadora se dirige a las recopilaciones de cuentos populares buscando en ellas no solo historias, sino sobre todo, los descubrimientos en torno al cuento hallados por sus autores, así como referencias a las voces narradoras, a cómo, dónde y cuándo se contaban dichas historias. Este último objetivo no resulta empresa fácil. Existe una bibliografía extensísima que aborda cuestiones históricas y estilísticas del cuento, pero no resulta sencillo rastrear ni la figura del narrador oral ni los momentos en que las gentes contaban. Revisar con detalle los prólogos de las grandes antologías de cuentos buscando respuestas, despierta la formulación de nuevas preguntas.

Para arrojar un poco de luz a las dudas que surgen, se considera conveniente esbozar diacrónicamente el camino recorrido por el cuento. Las primeras huellas escritas del cuento popular nos llevan a Egipto, dos mil años antes de Cristo, a los cuentos hallados en papiros. Los aedos griegos, la figura de los juglares, los trovadores, el uso adocrinador de los *exempla*, de las fábulas, permiten continuar un viaje que recalca en el *Decamerón* de Boccacio (1353), y en los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer (1478). Con estas obras cabe interrogarse cuál era uso del cuento en la cotidianidad de las gentes de aquellos tiempos, pues ambas presentan un relato marco en el que un grupo de personas se cuentan historias para entretener las horas, los primeros durante su estancia en una villa de Florencia donde permanecen a resguardo de la peste, y los segundos durante su viaje de peregrinación a la catedral de Canterbury. El libro *Piacevoli Notti* de Straparola, aparecido en 1550 y traducido como *Las noches agradables* se considera el primer libro donde aparecen cuentos de hadas de evidente raigambre tradicional. En esta obra, con una estructura semejante a la del *Decamerón*, hallamos de nuevo la narración de historias como un acto enmarcado en la vida cotidiana, y al narrador como una persona corriente, que cuenta. El relato marco presenta a un grupo de nobles -hombres y mujeres; damas

y caballeros de la corte-, que durante trece noches se cuentan historias, en la isla de Murano.

Salvo en esos casos citados y algún título más, la literatura “culto” da la espalda al cuento. Sucede sin embargo, que tanto los escritores medievales como los renacentistas “echan mano del cuento en ocasiones, cuando les conviene” (Chevalier, 1999, p. 24). Hombres, como dice Chevalier (1999), “nutridos por el folclore” (p. 24), se inspiran en ocasiones en cuentos populares, como se refleja en *El conde Lucanor*, *El Caballero Cifaro*, *El arcipreste de Talavera*, o más tarde en los entremeses cervantinos o en algunas comedias de Lope de Vega. A pesar de ello, desde antes del Renacimiento se va haciendo cada vez más frecuente entre los hombres cultos el uso de expresiones como “cuentos de viejas” o “consejas de viejas”, para referirse despectivamente a los cuentos populares. Chevalier (1999) es benévolo con aquellos escritores y habla de la descalificación de lo popular con estas palabras:

(...) Los literatos del Siglo de Oro no valoran el tesoro que llevan entre manos por no conocerlo. No saben lo que es un cuento tradicional: es concepto que no han forjado y que no podían forjar. Que hayan vivido aquellos relatos durante siglos es evidencia para nosotros, apoyados como lo estamos en la ciencia de los siglos XIX y XX; para ellos ninguna evidencia, sino realidad que se les escapa. Escuchar un cuento que ha atravesado los siglos transmitido de boca en boca por una cadena ininterrumpida de narradores desconocidos y anónimos es experiencia que despierta en nosotros honda emoción. Pero un hombre culto, un erudito, un escritor que escucha un relato tradicional hacia 1.600 no experimenta esta emoción, ni la puede experimentar, porque ignora que lo que oye es un cuento antiquísimo. (p. 25)

Herederos de esta visión de la literatura oral, tampoco hoy se da valor a los cuentos viejos (y no de viejas), pues se ignora su antigüedad, su milenario viaje a través de la historia del hombre.

Los cuentos no encontraron un lugar en la literatura escrita, considerándose asunto de la gente iletrada (la mayoría, por otra parte), entre quienes pervivían y seguían contándose. Llegando el siglo XVII aparecerán, de manera puntual, algunos libros que

recogen cuentos. Basile publicó el *El cuento de los cuentos*, también conocido como el *Pentameron* en 1634. Es el primer libro recopilatorio, con cerca de 50 cuentos recogidos de la boca de las gentes, aunque reelaborados por Basile con un estilo bastante recargado. En él aparecen ya *La cenicienta*, *El gato con botas* o *Piel de asno*. Es la primera gran colección de historias tomadas del pueblo, antecedente de las que habrían de ir sucediéndose a partir de este momento. Llegaría después Perrault en 1697 con *Cuentos de la Madre Oca. Historias o cuentos de tiempos pasados*, o Madame d'Aulnoy y sus cuentos de hadas. Tanto ellos como sus contemporáneos, adaptaron las viejas historias al gusto literario imperante. En 1704 se editó la primera traducción al francés de *Las mil y una noches* gracias a la pluma de Galland, quien una vez más, modificó a su gusto y al de la época, los manuscritos en los que se basó.

Con la llegada del Romanticismo, lo popular cobró un nuevo valor y comenzó a despertar el interés de filósofos y literatos, que vieron en lo folclórico un camino para distinguirse, para crear una identidad nacional. Los hermanos Grimm en Alemania fueron tal vez el máximo exponente de esta corriente, que tuvo en Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber) su representación en la España de aquel entonces. En 1812 vio la luz la primera edición de *Cuentos de niños y del hogar* de los Grimm, cuya influencia pervive hasta nuestros días, y en los años 50 de aquel siglo Fernán Caballero publicó varios volúmenes de cuentos andaluces. Por la misma época, el ruso Afanassiev recogió la fabulosa cifra de 680 cuentos populares, editados como *Cuentos populares rusos* (1855-1863). Estas y otras publicaciones jugaron un importante papel a la hora de volcar el repertorio popular a la letra impresa, pero no ofrecen sin embargo, una idea precisa de sus fuentes, pues no citan a sus informantes, ni nos explican quiénes fueron (los Grimm en la primera edición de su obra citaron someramente a algunos de ellos pero sin gran detalle). Por el contrario, en 1875 Giuseppe Pitrè edita *Fiabe, novelle e racconto popolari siciliani*, una recopilación bien diferente a las de sus predecesores, en tanto que acerca al lector a las personalidades de los narradores populares y a sus circunstancias de vida.

En la misma época, Antonio Machado y Álvarez en España, publica junto a Federico de Castro, *Cuentos, leyendas y costumbres populares* y dirigirá la *Biblioteca de tradiciones populares*, impulsando la publicación de once tomos en la que participaron estudiosos y folcloristas de renombre.

De los estudios que aparecen desde el último tercio del siglo XIX hasta nuestros días, en toda Europa y América, se desprende una bibliografía tan extensa que resultará imposible abarcarla en su totalidad. Folcloristas, etnólogos, filólogos, lingüistas, antropólogos, filósofos, etc., recogerán y estudiarán la tradición popular por todo el mundo. El cuento folclórico será objeto de estudio e interés, será valorado y apreciado (sobre todo en ámbitos académicos especializados, no así en el ciudadano de pie), aunque una vez más, la figura del narrador y sus prácticas, seguirá sin ser tenida en demasiada consideración.

Entre esa multitud de estudios que van apareciendo, hay dos referencias obligatorias. En el año 1910 se publica una obra de referencia para el estudio de los cuentos populares, firmada por el finlandés Antti Aarne: *Types of the folktale*. A partir de los cuentos recogidos a lo largo del siglo XIX en todo el mundo, intenta una clasificación de los mismos por motivos. Cuando el americano Stith Thompson completa su trabajo en 1929, el *Catálogo tipológico de los cuentos folklóricos* -nombre que recibe en español-, comenzará a ser de uso habitual entre los estudiosos del cuento. En 2004 Uther revisará de nuevo el trabajo de Aarne-Thompson, dando lugar a lo que conocemos como ATU (las iniciales de los tres autores). El catálogo así perfeccionado, se convierte en una herramienta que permite a los folcloristas, abordar la recogida de historias desde otra perspectiva.

Propp con la *Morfología del cuento*, abre una línea de trabajo pionera. Crítico con sus predecesores y contemporáneos, establece que cualquier clasificación es imposible si no se conoce previamente y en profundidad qué es el cuento, convencido de que compararlo para encontrar rasgos y temas parecidos ni es un procedimiento riguroso ni podrá conducir a averiguar el origen histórico y geográfico de los cuentos populares. Determina que un estudio científico del cuento exige la observación de su estructura interna, de los fenómenos que en ella aparecen. Así extrae *variables* (personajes y atributos) y *constantes* (acciones y funciones), confirmando un esquema común para todos los cuentos en base a 31 funciones y 7 personajes. Su trabajo continúa con *Las raíces históricas del cuento* donde busca los orígenes del cuento en los mitos y los ritos de las comunidades primitivas. Sus obras son una referencia ineludible para adentrarse en el estudio del cuento.

En cuanto al trabajo que se lleva a cabo en nuestro país a comienzos del siglo XX, Ramón Menéndez Pidal impulsa el estudio de la tradición oral, pues como asegura Bruno (2011), “asume el proyecto de estudio de la situación actual del romance tradicional: los romances cantados y contados seguían muy vivos y era urgente saber qué se cantaba, dónde y qué variantes existían” (párr. 7). Poco a poco surgen más autores y volúmenes de cuentos recogidos por regiones, pero será especialmente significativo el trabajo de Aurelio M. Espinosa, y después el de su hijo -con el mismo nombre-, quienes con el apoyo de entre otros, Menéndez Pidal, recorren buena parte de la geografía española recogiendo cuentos y comprobando la pervivencia de la tradición oral. Su importante labor, interrumpida por la guerra civil española, tardó mucho en ser publicada. No fue hasta 1946 cuando ve la luz *Cuentos populares de Castilla. Recogidos de la tradición oral y publicados con una introducción*, conteniendo 72 cuentos de las más de quinientas versiones recogidas diez años antes por Espinosa Hijo, quien asegura en la introducción del citado título (1946):

Gracias a estas publicaciones¹ y a otras de menor importancia, el número cuentos populares publicados hasta 1926 ascendía a unas 900 versiones, cifra respetable pero todavía insignificante cuando se consideraba la enorme cantidad de versiones que se habían recogido en los países del norte de Europa. (p. 10)

En las colecciones de los Espinosa y otros folcloristas de semejantes inquietudes, no encontramos las figuras de los narradores, es verdad, seguiremos sin conocer sus oficios, sus edades, los momentos en que comparten sus historias con vecinos o familiares, pero sí accedemos a sus voces, puesto que, a la hora de transcribir el material recolectado, tal como Espinosa Hijo (1946) explicita: “Respetan el lenguaje del narrador hasta en sus detalles más pequeños” (p. 11). Las lecturas de estos cuentos nos permiten conocer el modo en que hablaban aquellos herederos del arte de contar, cómo construían el relato, e incluso los fenómenos fonéticos del habla particular de cada uno. Buscaban informantes que conocieran cuentos únicamente por transmisión oral, no teniendo en cuenta a aquellos que hubieran llegado a las historias través de la lectura, en un intento

¹ Se refiere a *Cuentos populares españoles*, 3 vol. Stanford University, 1923-26 de Aurelio M. Espinosa padre; *Los cuentos tradicionales asturianos*, Madrid 1924 de C. Cabal; y *Cuentos Asturianos* de Aurelio del Llano, Madrid 1925

de acercarse lo más posible, a una cultura oral no contaminada por la tradición escrita. Esta forma de recoger cuentos, transcribiendo las historias sin modificar el original oral, será el modo de trabajo de muchos etnólogos del siglo XX.

Tras la Guerra Civil los autores que van a ser determinantes para el estudio del folclore en España serán Julio Caro Baroja, director de la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Maxime Chevalier y Julio Camarena Laucirica, quienes se embarcaron entre otros proyectos, en el *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. A partir de los años ochenta, Joaquín Díaz se convertirá también en un referente del estudio del folclore. Todos ellos se convierten en obligadas fuentes de información. La obra de Antonio Rodríguez Almodóvar, escritor, estudioso y recopilador del cuento, ofrece una amplia y deliciosa bibliografía para continuar profundizando en el cuento popular, desde sus clásicas colecciones *Cuentos al amor de la lumbre* o *Los cuentos de la Media Lunita*, pasando por sus ensayos *Del hueso de una aceituna* o *Los cuentos populares y la tentativa de un texto infinito* por señalar únicamente dos títulos de su extensa obra, conformada también por numerosos artículos accesibles en su sitio web. Este autor ofrece valiosas referencias sobre los informantes, sobre los “últimos narradores tradicionales”, pues entre sus intereses se encuentra precisamente, la localización de los últimos herederos de una tradición oral no contaminada por lo escrito. Esta búsqueda se refleja maravillosamente en el documental *La memoria de los cuentos*, emitido por TVE, del que fue guionista, así como en muchos de sus escritos. El reciente trabajo de Prat Ferrer, su completo estudio *Historia del Cuento Tradicional*, ofrece un viaje exhaustivo por los cuentos a lo largo y ancho del mundo y del tiempo, mérito que le convierte en ser adoptado como libro de consulta al que siempre volver.

En esta tesis se ha recurrido a las publicaciones y autores mencionados, y a otras semejantes, que como ya se ha indicado, pusieron su atención en el cuento ocupándose fundamentalmente de su estudio desde el punto de vista histórico, etnográfico, folclórico, recopilatorio, o abordando cuestiones teóricas de forma u origen. Todas ellas permiten conocer ampliamente el cuento y su desarrollo histórico.

Una vez estudiado el cuento en sí, cabe dirigir la revisión bibliográfica a otras muchas cuestiones que permitirán estudiar su papel, su función social y su evolución dentro de la historia de los pueblos, cuestión fundamental de este trabajo. Así, se revisan textos

acerca del mito y del cuento en relación con la identidad de las sociedades, resultando especialmente reveladora la obra de Amadou Hampâté Bâ.

La narratividad característica del ser humano, y los usos de la narración tan magistralmente abordados por Ricardo Piglia, es otro importante foco de atención que nos lleva a autores como André Jolles o Walter Benjamin entre otros muchos, además de a indagar en los estudios llevados a cabo por lingüistas y por psicólogos como Jung, Bruner o Bettelheim. La psicología analítica y cognitiva nos conduce a ojear someramente la corriente de los libros de autoayuda, tan en boga en las últimas décadas, donde han aparecido no pocos títulos de psicólogos, coaches y acompañadores espirituales que han creado obras recopilatorias en las que el cuento juega un papel importante para entender los procesos vitales. Esta es una tendencia en auge, pues la posibilidad terapéutica del cuento es una de sus aplicaciones actuales.

Tornando la mirada en otra dirección, se revisó también la bibliografía que trata el cuento desde su utilidad educativa. En este sentido, la proliferación de títulos ha sido muy fructífera, especialmente desde la década de los años 70 del pasado siglo, observándose un auge particular en estos primeros años del siglo XXI. El movimiento de renovación pedagógica que se hace fuerte en aquellos 70 va a ver en el cuento un rico recurso, y no son pocos los maestros que cuentan en las aulas o que abren las puertas al cuento contado. Su apuesta resultará de gran importancia para el desarrollo de la narración oral de nuestros días. Se presta especial atención a los títulos que relacionan directamente la narración oral y la escuela. Una buena relación de libros, y aún muchos más artículos, van dando forma a una visión bastante aproximada de las posibilidades que ofrece la narración en la educación, así como a testimonios de docentes que la ponen en marcha. Los artículos y conferencias de Suzy Platiel, un referente en Francia, resultan sumamente inspiradores. Rastrear en internet los blogs de las bibliotecas escolares que incluyen entre sus prácticas la narración oral, es otro paso para saber más en torno a esta cuestión. En los últimos años el mercado editorial ha encontrado un auténtico filón alrededor de la utilidad del cuento para: el enriquecimiento del vocabulario, vencer los miedos, resolver conflictos, como recurso para enseñar la lengua extranjera, etc., cientos de títulos que proponen el uso del cuento como herramienta para la formación de la infancia atendiendo especialmente a su

aplicación en la adquisición de valores, dentro y fuera de la escuela. Se publican manuales para su empleo en el aula o en otros entornos de la educación no formal, e incluso se crean cuentos enfocados a transmitir tal o cual mensaje. En el capítulo tercero, abordaremos esta cuestión, pues el uso y mal uso del cuento en la educación será objeto de nuestro interés. En cualquier caso, en esta línea hallamos una vasta literatura, no siempre interesante para las cuitas que guían este trabajo.

Desde la perspectiva del cuento y la lectura, de los lectores de cuentos, de los escritores de cuentos, los libros, la literatura, la formación de lectores, la lectura como parte de la vida y de la construcción de la identidad y la subjetividad, existe interesante información. Por una parte, interesaba ahondar en el porqué de la extendida idea de que los cuentos son para niños, materia abordada estudiando la historia de la literatura infantil por un lado, y el surgimiento de la idea del niño tal como la entendemos hoy en día, pues recordemos que hasta hace unos pocos siglos los niños eran considerados “adultos en miniatura”. Autores como Ana Pelegrín, Ana Garralón o Paul Hazard, han sido de gran ayuda. La lectura en voz alta, la lectura como herramienta en la educación emocional, en proyectos de mejora social, la lectura como recurso en el trazado de la identidad personal o grupal, como medio para la construcción de la sociedad, son temas tratados por renombrados estudiosos de la lectura como Michèle Petit, Sarah Hirschman o Pedro C. Cerrillo. Las interesantes ideas de estos autores enriquecen sin duda este trabajo, pues a pesar de poner su acento en la cultura escrita, cabe remarcar que en nuestros días, escritura-lectura y oralidad no están enfrentados, no son representativos de dos culturas distintas, sino que forman parte de una misma realidad, se nutren la una de la otra, se complementan y necesitan en estos tiempos en los que la transmisión oral ha desaparecido y el libro guarda la memoria de los cuentos.

El número de ensayos, recopilaciones, tesis doctorales y estudios académicos es amplísimo en cuanto al cuento en sí mismo, como entidad propia, como herramienta educativa y sobre todo, como hecho escrito. Para encontrar documentación específica sobre el cuento contado, sobre el hecho de contar, ineludiblemente llegamos a los títulos que recogen una experiencia determinante para el florecimiento de la narración oral tal como la conocemos hoy en día: *La hora del cuento*. Esta actividad en la que lectura y narración oral se entienden como partes de un todo, como actividades que se incentivan

mutuamente, llega a España en los años 30 del siglo XX, proveniente de los países anglosajones. Dos mujeres pioneras de esta experiencia van a ser autoras de los primeros libros (en España) que hablan de contar cuentos, de para qué y cómo hacerlo. Elena Fortún edita *Pues Señor... como debe contarse un cuento y cuentos para ser contados*, que según Bruno (2011) es el “primer manual sobre cómo contar” (párr. 10), y más tarde Montserrat del Amo escribe *La hora del cuento*, “segundo manual sobre cómo contar que, indudablemente, sirvió para la difusión de la actividad entre las bibliotecas y dio pistas a quienes querían preparar cuentos para contar” (párr. 10). Estas autoras que efectivamente, incluyen en sus obras capítulos dedicados al arte de contar cuentos, demuestran en sus textos la fuerte influencia de su antecesora Sara C. Bryant, quien también influyó notablemente el desarrollo de la narración de cuentos para niños tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica, y los manuales que al igual que en España, surgieron en países donde se estaba promoviendo *La hora del cuento*, tales como Francia, Cuba o Argentina.

Tras los años 80 y 90 del siglo XX, tras la revitalización de la narración oral y su inmersión en la vida cultural, nace el interés por reflejar por escrito el fenómeno de la nueva narración y los nuevos narradores. En los años 90 escriben sus reflexiones, narradores que también serán teóricos del arte de contar, como el cubano Francisco Garzón Céspedes, quien acuña el término de “narración oral escénica”, creando escuela y método; o Daniel Mato en Venezuela, entre otros. Diversos trabajos académicos alrededor de la narración oral son emprendidos en universidades americanas a partir de ese momento. En Francia también se publican artículos, reflexiones y estudios teóricos promovidos por instituciones que nacen alrededor de la palabra, siendo algunos de sus impulsores el narrador Bruno de La Salle creador del Conservatorio Contemporáneo de Literatura Oral o el etnólogo Marc Aubaret desde la dirección del Centro Mediterráneo de Literatura Oral. Estrella Ortiz, una de las pioneras de la nueva narración en España, edita en 2002 *Contar con los cuentos*, según Bruno (2011) “el primer libro de teoría sobre cómo contar cuentos escrito por una representante de la nueva generación de profesionales de la narración” (párr. 17), afirmación que se circunscribe al ámbito de nuestro país, pues como ya se ha dicho, en Europa y América ya se habían publicado obras teóricas salidas de la pluma de narradores profesionales. Sanfilippo realiza en 2005 un trabajo pionero en España con su tesis doctoral *El renacimiento de la*

narración oral en Italia y en España, que inicia las publicaciones académicas dedicadas a la narración oral. Ese mismo año nace la editorial *Palabras del candil* con la voluntad de publicar libros de narradores orales y sobre la narración oral. Entre sus colecciones destacamos *Escrito en el aire* que recoge cuentos creados para adultos por narradores profesionales -todo un avance para la profesión, en tanto que acentúa lo concerniente a la narración para adultos y a la autoría *profesional*-, así como *En teoría*, títulos destinados a crear una bibliografía especializada en la teoría de la nueva narración. Su revisión resulta absolutamente obligatoria y nos sitúa en el presente de la materia de nuestro estudio. AEDA, la Asociación de Profesionales de la Narración Oral en España creada en 2008, se esfuerza por crear periódicamente documentos que enriquezcan la literatura existente sobre narración oral, habiendo promovido en sus menos de diez años de vida más de un millar de artículos accesibles desde su página web, creando además *El Aedo*, revista anual que desde 2011 aborda en cada número un tema específico. Las revistas especializadas son otra fuente de información obligatoria, su número es escaso pero sus contenidos resultan muy interesantes para observar el desarrollo de la nueva narración. En 1999 nace *La Grande Oreille* referente actual de las publicaciones sobre la narración, los narradores y los cuentos, tanto en Francia como en todos los países francófonos. Sus artículos y monográficos abordan todos los aspectos de la narración oral actual con periodicidad trimestral. En España contamos desde el año 2000 con *Revista N, narradors y narracio*, de periodicidad anual, escrita en catalán; con la semestral *Tantàgora* desde 2005, toda una referencia; o con la *Revista Mnemósyne*, vinculada al Festival de Los Silos y a la Universidad de La Laguna, de tirada anual desde los primeros años del siglo XXI.

Así, en la actualidad, la bibliografía sobre narración oral comprende algunos estudios nacidos en el ámbito universitario, libros teóricos y un buen número de artículos. En ellos se reflexiona sobre el resurgimiento de la narración oral, sobre su dimensión artística y escénica, sobre los nuevos narradores: su forma de contar, su formación, su repertorio, etc. intentando dibujar los trazos de un oficio antiguo y nuevo, una práctica aún no reconocida como profesión ni por la sociedad, ni por los estamentos oficiales que no la incluyen en el listado de epígrafes de las actividades económicas, donde sí aparecen cómicos, humoristas o caricatos.

1.2.2. Formulación de la situación desde el punto de vista empírico: revisión de la práctica

En los capítulos 2 y 3 se amplía la información concerniente a la situación práctica objeto de estudio, presentada en este apartado a modo de resumen que permita comprender el origen de esta la investigación. Para comenzar la revisión, nos remontamos al momento en que las bibliotecas españolas acogieron la narración oral con la aparición de *La hora del cuento*. En los años treinta del siglo XX se dieron las primeras experiencias, continuando como actividad cíclica o esporádica (dependiendo de cada caso) en las décadas siguientes, siendo las Bibliotecas Populares de Madrid (hoy llamadas de la Comunidad de Madrid) uno de los estandartes de esta actividad. Más tarde, en algunas librerías se contaron cuentos, llegando los años setenta. También en esta década toman fuerza movimientos de renovación pedagógica que valoran el cuento y la narración de historias, de modo de muchos maestros incorporan a la vida del aula el cuento contado de manera habitual.

En los años 80, *La hora del cuento*, se extiende e instala progresivamente en bibliotecas de todo el país. Además, se organizan diversos programas y jornadas de animación a la lectura donde se incluirá la narración de cuentos. En las escuelas, maestros aficionados al cuento fueron afinando la práctica y terminarían por dejar las aulas para volcarse en el arte de la palabra. En el sentido inverso, muchos colegios abrieron sus puertas a narradores que acudían esporádicamente con sus historias.

Animar a la leer era una cuestión en pleno auge que generó el nacimiento de colectivos dedicados a la realización de actividades en este sentido; maestros, escritores y artistas escénicos, aterrizaron también en los cuentos contados desde este creciente interés por acercar a los niños a la lectura. Así surgieron los primeros “nuevos narradores orales” en España, de esta relación entre el libro y el contar.

En los noventa se organizan los primeros talleres de formación que darán lugar a la “segunda generación” de narradores. El interés por contar se despertó en muchos de los asistentes a aquellos talleres, y nacieron grupos de narradores que organizaban sesiones a varias voces. Surgieron así los primeros eventos de cuentos para adultos -público al

que no se habían dirigido los cuentos específicamente hasta ese momento, organizados principalmente en cafés o cafés-teatros.

Será esta década cuando surjan programaciones estables y continuadas de *La hora del cuento* en bibliotecas de todo el país, además de abrirse también a los cuentos para adultos. Las escuelas aumentan su demanda de narradores orales, quienes van a contar a las aulas por iniciativa del colegio, de alguna institución, o de las editoriales que ofrecen sesiones de cuentos como estrategia para difundir su catálogo, o para “agradecer” la compra de libros, razón por la cual, en este sector van a surgir narradores o a encontrar trabajo algunos de los comienzan a andar este oficio. Proliferan las librerías especializadas en LIJ, y con ellas, sesiones de cuentos en estos espacios.

A todo este movimiento hay que añadir el nacimiento en 1991 de los primeros festivales de narración oral, y la celebración en 1992 del I Maratón de los Cuentos (Guadalajara) fruto de la labor del Seminario de Literatura Infantil y Juvenil de Guadalajara (SLIJGu), hoy convertido en el festival señero y más influyente de nuestro país. El Maratón tiene una gran importancia en el devenir del cuento contado en España porque ha conseguido implicar a toda la ciudad en esta fiesta de la palabra que tiene lugar una vez al año, llamando la atención de la prensa nacional que muy raramente se hace eco de eventos relacionados con la narración oral; ha servido y sirve de punto de encuentro de narradores de todo el país; invita a narradores internacionales y nacionales ofreciendo una rica paleta de voces; programa talleres, conferencias, mesas de debate... En la actualidad es reconocido internacionalmente como uno de los eventos más importantes del ámbito del cuento contado.

Pronto otros festivales fueron viendo la luz, así como ciclos de narración oral donde los cuentos para adultos pudieron desarrollarse y llegar cada vez a más público. La década de los 90 terminó con un buen grupo de narradores de estilos y maneras de contar bien diferentes, localizados por todo el país. La profesión comenzaba a tomar forma, había bastantes oportunidades de trabajo, y la afición por escuchar historias crecía.

En estos primeros años del siglo XXI el número de lugares donde se cuentan cuentos con carácter de actividad cultural, es cada vez mayor. Además de los grandes eventos, se afianzan programaciones estables por todo el país. Los cuentos contados se extienden

a lugares y momentos nuevos, y la innovación aumenta. En cada pueblo o ciudad vemos incorporar los cuentos a situaciones culturales diversas. El número de festivales crece, así como su repercusión entre el público. Cada vez hay más gente que acude, más gente que conoce este tipo de espectáculos, pero continúa siendo un arte bastante desconocido. Muchas las personas aún no saben cómo referirse a él, no saben en qué consiste ni qué le distingue de otras prácticas escénicas. En general se asocia casi automáticamente al mundo de los niños, y a veces por lo mismo, desde algunos sectores se valora poco la figura del narrador. A pesar del *des*conocimiento y la falta de *re*conocimiento, el público no deja de crecer. En los espectáculos para adultos puede observarse que una buena parte del público es fiel y muchas veces, apasionado seguidor de eventos en torno al cuento y de los narradores de su preferencia. Los narradores se preparan y forman cada vez más, se organizan en asociaciones, promueven encuentros de intercambio y reflexión, escriben textos teóricos... Esto no ocurre solo en nuestro país, Europa y América viven también esta renovación de la narración oral, hecho que genera continuos intercambios internacionales, trasiego de narradores, e incluso la formación de la Federación Europea de Narración Oral (FEST).

El siglo XXI ha sido sin duda el de la profesionalización, es decir, se han fijado las bases para definir qué significa ser profesional de la narración oral, en un intento no solo de consolidarla como oficio dentro de la sociedad, sino también de lograr condiciones de trabajo dignas. Un profesional sería aquel que vive de contar cuentos en situación legal, es decir, pagando todos los impuestos que sean imponibles; teniendo en esta ocupación su actividad laboral principal. Es muy difícil dar cifras exactas, pero se estima que en España habrá alrededor de 60-70 personas que se dedican exclusivamente a contar, y tal vez otros 100 al menos (si no más) que combinan esta actividad con otros trabajos; hay alrededor de 50 festivales, unos 15 maratones y un amplio aunque indeterminado número de programaciones para niños, más o menos estables. En Francia se multiplican las cifras, con aproximadamente 200 festivales, cerca de 500 narradores profesionales, y otros tantos aficionados.

No cabe duda del creciente interés por contar y por escuchar, de la consolidación de espacios, de la pujanza de la narración oral como profesión, un oficio al mismo tiempo viejo y nuevo, heredero de un pasado y creador de nuevas formas de entender la palabra

del cuento. A lo largo de este trabajo continuaremos desarrollando las características que presenta hoy en día, de dónde viene y a dónde parece dirigirse.

1.3. Contexto en que se vislumbra la situación que genera la investigación

La narración de historias dentro de un grupo humano, ya sea al calor del fuego, al fresco de las noches de verano o durante una actividad colectiva ligada al deambular de la cotidianidad, es común a todas las sociedades a lo largo de la historia de la humanidad. La figura del narrador de cuentos, leyendas, anécdotas y otros géneros transmitidos oralmente ha presentado características y particularidades propias de la cultura y el tiempo histórico en que desarrolló su labor. En consecuencia, las funciones de los cuentos contados, los lugares donde se han contado, las maneras de narrar, y las particularidades de quienes narraban, han sido cuestiones cambiantes según los tiempos. Sin embargo, podría afirmarse que, de manera general, sus funciones podrían reducirse a dos: por una parte, satisfacer el deseo y la necesidad de entretenimiento y ficción; y por otra, responder de modo simbólico a las grandes preguntas de la existencia humana. Podría afirmarse que ambos usos responden a los intereses, inquietudes y búsquedas comunes a los individuos de cualquier cultura; y que implican, de una u otra manera, el cumplimiento de otra función: ser guardianes de la memoria de los pueblos como un hecho educativo para las nuevas generaciones.

1.4. Justificación de la investigación

Se considera que la realización de este estudio responde a la necesidad de comprender el sentido y la presencia que tiene la narración oral, entendiéndola como fenómeno social de la postmodernidad que responde a los modos heredados de un pasado remoto, pero al mismo tiempo se reconstruye constantemente para adecuarse a los gustos y necesidades de los ciudadanos actuales. Para abordar este fenómeno, interesa describir el proceso por el cual la narración oral, habiendo dejado de formar parte de la cotidianidad del adulto, se trasladó al universo infantil en sus contextos ciertamente íntimos (la familiaridad del hogar, los colegios y las bibliotecas) para evolucionar, en los últimos cuarenta años, hacia prácticas que vuelven a convocar a los adultos tanto en instituciones públicas como privadas (teatros, plazas públicas y todo tipo de espacios). De este modo, el cuento recupera, en cierta medida, el sentido social que tuvo en épocas

pasadas: ser una herramienta de comunicación, un acto social, participativo, a través del cual el ser humano busca interpretar el mundo, sus sentimientos, generar preguntas y buscar respuestas. El nacimiento y proliferación de festivales de cuentos a lo largo de las dos últimas décadas ha contribuido, y contribuye en nuestros días, a otorgar rigor y seriedad al oficio de contador de cuentos, y al acto de contar ante un público. Contribuyen, asimismo, a transmitir la idea de que contar no es solo una práctica dedicada a los niños, sino también a los adultos.

En síntesis, esta investigación intenta comprender los procesos que han ido teniendo lugar, la respuesta del público que acude tanto a los festivales de narración oral como a otras citas culturales donde un contador de cuentos narra, sin más soporte que su palabra, cuentos o historias. ¿Cómo recibe el público el cuento? ¿Cómo lo utiliza? ¿Qué busca y qué descubre en una sesión de narración oral? Las historias que se cuentan, ¿qué provocan y cómo repercuten en los niños, jóvenes o adultos que las escuchan? ¿Qué vacíos cubren los cuentos? ¿Se está retomando la tradición oral? De ser así, ¿de qué manera? En definitiva, ¿cuál puede ser el sentido del cuento para los ciudadanos de la postmodernidad?

El estudio buscará respuestas en todos los agentes que participan de un modo u otro en los espectáculos de cuentos, es decir: programadores de festivales, bibliotecas, colegios, instituciones que programen sesiones de cuentos por un motivo u otro, narradores y público. Se acota el estudio a eventos que tengan lugar en España y Francia, sociedades que, a efectos del tema que nos convoca en este estudio, se presentan similares.

La relevancia de esta investigación estriba en que propone un acercamiento y comprensión del papel que puede tener el cuento en la sociedad actual, atendiendo a una visión global de la sociedad postmoderna y aportando un análisis interpretativo del sentido del arte de la palabra para todos los actores implicados. Con ello se pretende aportar teoría práctica que explique la renovación de este viejo arte por parte de los ciudadanos del siglo XXI.

1.5. Delimitación del objeto de estudio

El planteamiento indagador que se presenta en los puntos anteriores respecto al modo en que los ciudadanos de todas las edades de la sociedad actual se encuentran con las narraciones orales en festivales, teatros, bibliotecas y otras prácticas familiares y/o escolares, permiten delimitar el objeto del presente estudio en los siguientes términos: la diversidad de sentidos que le otorgan al cuento narrado todos los actores que actualmente se implican en la comunicación a través de la palabra narrada.

1.6. Posicionamiento epistemológico de la investigadora respecto al objeto de estudio

Al cuestionarme mi relación con el objeto de estudio comienzo preguntándome por la naturaleza del mismo, siguiendo los paradigmas de indagación disciplinaria en Ciencias Sociales formulados por Guba Egon y Lincoln Ivonne (2000). Mi posición ante el trabajo de investigación que abordo, seguiría, conforme a las definiciones aportadas por los citados autores, un paradigma constructivista, según el cual, la ontología del objeto de estudio tiene un carácter relativista. No pretendo dar lugar a teorías defendibles desde un punto de vista que uniformice la realidad, único y objetivo. Asumo mi acercamiento al papel del cuento en la sociedad postmoderna, desde un posicionamiento que acepta desde los primeros pasos, como defiende el relativismo, que: “Existen tantas verdades como seres cognoscentes crean estar en la verdad. La verdad depende de factores físicos, psicológicos o culturales que influyen en los juicios que las personas se hacen sobre la realidad” (Echegoyen, 1996, párr. 1). Conforme el paradigma constructivista tal como lo formulan Egon y Lincoln (2000):

Las realidades son comprensibles en la forma de construcciones mentales múltiples e intangibles, basadas social y experiencialmente, de naturaleza local y específica (aunque con frecuencia hay elementos compartidos entre muchos individuos e incluso entre distintas culturas), y su forma y contenido dependen de los individuos o grupos que sostienen esas construcciones. (p. 128)

El investigador y el objeto de investigación están vinculados interactivamente, de manera que, según la suposición transaccional subjetivista, el conocimiento se crea en

la interacción entre el investigador y quienes le responden. Será a través de la escucha de las múltiples posiciones frente al objeto de estudio, como trataré de generar postulados cuya finalidad no dejará de ser aportar una visión más, entre las muchas posibles ante la realidad estudiada. El análisis de la misma se realizará desde una metodología etnográfica, como se explicará más adelante, eligiendo el paradigma cualitativo de carácter comprensivo-interpretativo, utilizando el método comparativo constante. Procuraré, en la interpretación de los datos recogidos, tomar distancia con la materia de estudio, aunque no podré ser independiente, pues como ya he explicado, la narración oral es mi profesión. Mantenerme imparcial no será posible -no lo es un investigador que atendiendo al paradigma constructivista actúa como participante y facilitador del proceso de investigación-, pero procuraré afinar un espíritu crítico y reflexivo que me permita superar mis propias limitaciones, para profundizar en la materia de estudio y hacer una aportación útil. La pasión con la que vivo mi afición al cuento, la que me empujó a dedicarme a la narración oral, inspira también este trabajo.

1.7. Propósitos que guían el estudio: ideas orientativas e hipótesis contextuales

El propósito de esta investigación es, partiendo de la constatación del resurgimiento de la tradición oral, ahondar en los procesos que se movilizan en el espectador, en el escuchador, e intentar comprender qué parte de la vida de hoy explica el uso del cuento contado.

¿Evasión? ¿Diversión? No cabe duda de la constante búsqueda de esparcimiento del hombre de hoy, de su necesidad de abstraerse de las obligaciones e imposiciones de la vida rápida en la que se enmarca la sociedad. Pero, más allá de un tiempo de solaz y recreo, más allá de escuchar la vida de otros como evasión de la propia, ¿encuentra el ciudadano respuesta a otras inquietudes en la escucha de historias? ¿Qué proceso interno y vital se desencadena en el espectador?

Se parte de la hipótesis de que puede ser un motor del pasamiento crítico, una herramienta para cuestionarse, para interrogarse, para entender al otro, para ampliar la experiencia vital y con ella, la comprensión de la propia existencia. Atendiendo a las múltiples necesidades de una sociedad profundamente desigual dentro de la aparente uniformización producto de la sociedad globalizada, surge la pregunta de si el cuento

puede abordar problemáticas sociales y personales. También, puesto que históricamente ha sido empleado como un modo de educar, cabe indagar si aún tiene sentido ese uso.

Las preguntas continúan al fijar la mirada en si el cuento podría contribuir de algún modo a la formación de la identidad, desde un punto de vista interno y desde el inclusivo, es decir, desde el propio modelaje por un lado: ¿puede ser una manera de modelarse con autonomía, el cuento modela comportamientos?; y desde la inclusión en un determinado grupo o cultura: ¿sigue siendo un modelo identitario?

Por otro lado, esta investigación pretende comprender y reconstruir cómo se produce el encuentro con el cuento, cómo es apelado o rehuido el espectador, qué le convoca a volver a escuchar o a no interesarse. ¿Hay además un encuentro con el otro? Desde el punto de vista del cuento, y desde el hecho en sí de acudir a sesiones de cuentos, ¿hay grupos o comunidades de aficionados? De ser así, ¿le permiten al aficionado o al profesional del cuento incluirse en la sociedad? ¿Puede ser una alternativa a la exclusión?

Estos interrogantes serán objeto de estudio, además del análisis de la evolución y el crecimiento de dicho público; los cambios en el modo de consumir y utilizar el cuento que se han generado desde festivales, bibliotecas y otros lugares e instituciones, de manera directa o indirecta; las prácticas familiares y/o escolares que han nacido y/o desarrollado desde la narración oral... En definitiva, esta investigación propone un acercamiento y comprensión del papel que puede tener el cuento en la sociedad actual, respondiendo sobre todo a la cuestión ¿qué sentido tiene contar cuentos en la postmodernidad del siglo XXI? ¿Por qué contar? ¿Para qué contar?

El estudio vendrá a completar la aún escasa bibliografía en torno a la nueva narración oral, y aportará un enfoque social e identitario a la práctica de esta disciplina artística.

1.8. Precisión de objetivos y finalidades de estudio: ¿Qué se pretende indagar o conocer sistemáticamente?

1. Tomar contacto con escenarios naturales en los que distintos grupos poblacionales se relacionen con el cuento e interpretar y describir, de acuerdo con los significados de sus respectivos protagonistas, las características de estas experiencias.

2. Construir significados acerca de la relación que establecen con los cuentos los ciudadanos de las sociedades actuales.

3. Revisar las funciones del narrador de cuentos, y del propio hecho de contar, desde la Antigüedad a nuestros días, buscando conexiones con las expresiones postmodernas de los ciudadanos de hoy.

Segunda parte

Construcción de los antecedentes de la investigación: marco teórico, conceptual, situación social y estado de la cuestión

Los cuentos son hitos dispersos del imaginario universal, de la memoria colectiva. Florecen en todas las lenguas, se revisten de distintas formas, se relacionan y engarzan misteriosamente e impregnan –sin que nos demos cuenta- el aire que respiramos, las voces que oímos, las lecturas que leemos y las vidas que vivimos.

Miguel Díez R. y Paz Díez-Taboada

Un cuento es afecto y verdad. En los cuentos está toda la verdad de los sueños. Ni más ni menos.

Estrella Ortiz

Capítulo 2

Evidencias del conocimiento construido en torno al objeto de estudio

Este capítulo desarrolla los siguientes puntos:

2.1. El cuento y la humanidad. Cuando el hombre comenzó a contarse

2.2. Literatura oral

2.2.1. Cuento

2.2.1.1. Cuento popular y cuento tradicional

2.2.1.2. Cuento literario

2.3. Narración oral

2.3.1. Arte y narración oral

2.3.2. Contar cuentos como espectáculo

2.3.3. Narración oral y teatro

2.3.4. Rasgos de la narración oral

2.3.5. Nuevos narradores

2.4. El narrador de cuentos en el tiempo y en el mundo

2.4.1. La Antigüedad

2.4.1.1. El Egipto de los faraones

2.4.1.2. Grecia

2.4.2. Europa

2.4.2.1. Bardo

2.4.2.2. Seanchai

2.4.2.3. Escaldo

2.4.2.4. Juglar

2.4.2.5. Trovador

2.4.2.6. El cuento y la vida

2.4.3. África

2.4.3.1. Egipto

2.4.3.2. Magreb

2.4.3.3. Sáhara

2.4.3.4. África subsahariana

2.4.5. Oriente próximo, Asia, América y Oceanía

2.4.5.1. Siria

2.4.5.2. Palestina

2.4.5.3. Turquía

2.4.5.4. Rusia

2.4.5.5. Japón

2.4.5.6. China

2.4.5.7. Filipinas

2.4.5.8. América

2.4.5.9. Oceanía

El relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades. El relato comienza con la historia misma de la humanidad. No hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos: todas las clases, todos los grupos humanos tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta.

Roland Barthes

2.1. El cuento y la humanidad. Cuando el hombre comenzó a contarse

En el refugio de la cueva o bajo las estrellas, en momentos de calma y comunicación, a medio camino entre la palabra y el gesto, movidos por el anhelo, aún no conceptualizado, de compartir lo vivido. No podemos saber cuándo se contó el primer cuento, cuándo la humanidad empezó a contarse, pero debió de suceder hace miles de años, en la noche de los tiempos -como dicen algunos-, seguramente, en los primeros estadios de la convivencia y la comunicación humana.

El narrador francés Kamel Guennoun comienza algunas de sus narraciones diciendo que el fuego nos diferenció de los animales y que el fuego nos dio también la palabra. Precisamente en torno al fuego es como muchos investigadores imaginan a nuestros más lejanos antecesores, contando las primeras historias. La narración nació con el lenguaje. Proper expone: “Yo propongo la tesis de que lo más característico del lenguaje humano es la posibilidad de contar historias” (Como se citó en Pligia, 2011, p. 15).

La capacidad de narrar y fabular nos diferencia del resto de las criaturas vivas de este planeta, “(...) este uso particular del lenguaje -que algunos han llamado “narrar”- es lo que nos define como humanos” (Chambers, 2008, p. 15). Nuestros sueños, pensamientos, anhelos, se expresan a través de la narración. Nabokov decía: “La literatura no nació el día en que un chico llegó corriendo del valle Neanderthal gritando el lobo, el lobo, con un enorme lobo gris, pisándole los talones; la literatura nació el día en que un chico llegó gritando el lobo, el lobo, sin que le persiguiera ningún lobo” (como se citó en Correa, 2015, párr. 12). Los expertos están de acuerdo en que las primeras sociedades cazadoras recolectoras crearon los primeros cuentos. Del Rey (2007) sostiene que aquellos hombres y mujeres necesitaban para la supervivencia del grupo transferir a las futuras generaciones algunas informaciones. En la situación de oralidad primitiva en que se encontraban, tuvieron que idear cómo almacenar, recordar y transmitir esos mensajes, “y esa fórmula no fue otra que la narración, un artefacto verbal e intelectual verdaderamente revolucionario gracias al cual la especie humana se ha constituido en gran medida en lo que es actualmente” (p. 11). Narrar es organizar siguiendo una trama, una serie de acontecimientos que se desarrollan en el tiempo. Nuestro cerebro entiende y recuerda con más facilidad aquellas informaciones que

tienen una estructura narrativa, de hecho, parece que la capacidad de crear pensamientos abstractos no comenzamos a desarrollarla hasta aproximadamente el siglo VIII a. C, de manera que “la invención del relato puede considerarse como la forma más antigua de conocimiento” (del Rey, 2007, p. 12).

En el transcurso del proyecto *Historias de cueva en cueva*² un grupo de especialistas de literatura oral pudo comprobar en Sudáfrica, la excepcional acústica de cuevas y abrigos en los que hay restos de pinturas prehistóricas, y por tanto, su idoneidad para contar y escuchar, observando además que estas pinturas presentan cierto movimiento al trasladar la luz de un lado a otro. La experiencia de visitar estos lugares y ahondar en los posibles inicios de los cuentos dentro de este proyecto, condujo a Ortiz (s. f.) a esta reflexión:

Hace más de 20.000 años, nuestros antepasados dejaron el arte de sus pinturas en cuevas que, según han sugerido ciertos indicios, no eran habitadas, sino visitadas. Estas cuevas rupestres fueron lugares rituales a los que hombres y mujeres acudían para recorrerlas junto a alguien que, mientras mostraba las pinturas a la luz del fuego, les contaba lo que representaban. No sabemos, ni por asomo, qué se contaba, pero lo que sí es seguro es que había algún tipo de narración de viva voz. No nos resulta exagerado creer en ello porque las historias hunden sus raíces en la edad más antigua de la humanidad. Un tiempo muy largo en el que los humanos contaban en las paredes, en la ceniza, la arena, la cerámica, los huesos, las piedras, y también en el aire, de viva voz. (párr. 1)

La idea de que las pinturas ilustraran de algún modo las historias que se contaban, resulta tan sorprendente como fascinante. En el video documental dirigido por Macián (2015), que recoge la experiencia, Blanca Calvo, organizadora del proyecto, explica que justamente en los rincones con mejor acústica es donde hay pinturas, y que además, en algunos cuentos tradicionales, concretamente en los cuentos bosquimanos más antiguos que se conocen, aparecen motivos comunes a los dibujos de las cuevas. Tras sus

² El Seminario de Literatura Infantil y Juvenil de Guadalajara puso en marcha este proyecto de investigación en torno al posible origen de los cuentos, planteando el interrogante de cómo se contaron las primeras historias, involucrando a diversos especialistas europeos y africanos, así como a varias instituciones de ambos continentes.

investigaciones acerca de las raíces de los cuentos, Propp (1974) afirmó, refiriéndose a los mitos: “Servían de tema a las artes figurativas: no se pueden comprender las tallas ni los dibujos ornamentales de muchos pueblos si no se conocen sus leyendas y sus cuentos” (p. 527), aseveración que vendría a sustentar la idea de que las pinturas prehistóricas guardarán relación con las primeras historias que se contaron. Una de las pruebas que pueden ilustrar esta consideración, se encuentra en el arte maya clásico. Las escenas pintadas sobre la cerámica polícroma del período clásico en las tierras bajas mayas, presentan figuras de dioses y escenas mitológicas relacionadas con los mitos del que aparecen en el *Popol Vuh* (en lengua maya-quiché, “Libro del Consejo” o “Libro de la Comunidad”), uno de los textos más importantes de la literatura indígena del continente americano. Se trata de una recopilación que recoge mitos de creación de todo lo existente, de los dioses del mundo visible y del inframundo, junto a otras narraciones legendarias e históricas, que se supone habían perdurado -transmitidas por tradición oral hasta el momento de su escritura- en los diversos grupos étnicos que habitaron la tierra Quiché, el territorio de la civilización maya al sur de Guatemala y en gran parte de Mesoamérica.

No podemos sino suponer e imaginar cómo nacieron los primeros cuentos, pero podemos constatar sin lugar a dudas que desde su creación, nunca han dejado de contarse. En nuestros días no se tiene mucha conciencia de la antigüedad de los más populares y conocidos, aun formando parte del imaginario universal, la mayoría de la gente no se ha parado a pensar de dónde vienen, ni el camino que han recorrido.

A menudo, si se intenta trazar la ruta que pudo seguir una narración popular que parece nueva, se descubrirá su antigüedad. Ya se contaba en el siglo XVIII o en el XVII, y más atrás, en el Renacimiento, en aquellas recopilaciones que pretendían recoger toda la materia del saber humano. El Renacimiento debía esa vieja historia a la Edad Media, puesto que aparece en algún *fabliau*. Pero la Edad Media no la había inventado, sino que la recogió de la Antigüedad clásica, la cual, a su vez, la había tomado de Oriente. (Hazard, 1976, pp. 256-257).

Nómadas, peregrinos, mendigos, mercaderes, trovadores, marineros, soldados, todos aquellos que iban de un lugar a otro llevaban en sus hatillos las historias que conocían dejándolas en posadas, puertos, plazas... Al tiempo, allá donde se detenían escuchaban

otras que marchaban con ellos. Así, los cuentos viajaron por todo el mundo de siglo en siglo. Los narradores de la etnia ashanti terminan sus relatos con la fórmula: “Esta es la historia que he relatado, tanto si es agradable como si no lo es, llevaos una parte a otro lugar y dejad que la otra parte vuelva a mí” (Mandela, 2014, pp. 11-12). Los cuentos conforman un patrimonio colectivo, transmitido de una voz a otra, en un periplo sin fin.

En cada lugar, los cuentos que llegaron para quedarse terminaron por considerarse propios de la región, por eso los Grimm creyeron que los cuentos que recogían eran alemanes, pero en realidad eran los mismos que escuchó y versionó Perrault en Francia o Andersen en Dinamarca. Hay unas ciento treinta versiones de *Caperucita* y también más de un centenar de *Cenicientas*. Pero vayamos por partes, y antes de nada, comencemos por sentar las bases de algunos términos y conceptos que nos acompañarán en este trabajo: literatura oral, cuento, narración oral, nuevos narradores.

2.2. Literatura oral

El término *literatura oral* ha sido ampliamente debatido. Su idoneidad o no para designar los productos de la oralidad ha sido puesta en entredicho por algunas voces que lo ven como la expresión de una contradicción. Sanfilippo (2005), autora de uno de los primeros estudios académicos sobre el resurgimiento de la narración oral en España, prefirió no emplearlo. Yo sí lo haré. No puedo ambicionar esclarecer su ambigüedad ni considero que sea función de este trabajo hacerlo. Además, siendo necesario decantarse por una manera u otra de nombrar las cosas, a la hora de definir mi posición ante esta cuestión me inclino por asumir que su uso está muy extendido dentro de un amplio sector de expertos en la materia, especialmente en territorio francófono, uno de los ámbitos observados en esta investigación. Reconocidos estudiosos del cuento en España, como Antonio Rodríguez Almodóvar o Joaquín Díaz, también lo emplean. Cada vez hay más consenso a la hora de asegurar que el origen de la literatura escrita está en la literatura oral. Si la una es consecuencia de la otra, la oposición conceptual que en principio contrapone a ambas, podría ser vista desde una óptica no de antagonismo sino de correspondencia. José María Merino, escritor y miembro de la Real Academia, declara en el documental del realizador José Luis López Linares (2010), *La memoria de los cuentos*:

El cuento lleva con nosotros posiblemente 140.000 años mientras que la palabra escrita es muy reciente, hace 6.000 que hemos inventado la escritura. La transmisión oral es sobre la que se fijaron los mitos, se fijaron los arquetipos, yo creo que es la madre de la literatura, la madre verdadera de lo que llamamos literatura, es la literatura oral.

Literatura oral es un oxímoron, es decir, contiene en su estructura dos conceptos opuestos. Sin embargo, redefiniendo lo que se entiende como *literatura* desde el punto de vista no de su primacía sobre lo oral, sino atendiendo a su cualidad para registrar gráficamente lo dicho, lo pensado, lo creado, conforme a sus propias características estructurales y estilísticas, el problema quedaría resuelto. La primera acepción de literatura en la RAE es: arte de la expresión verbal. La RAE define verbal como: que se refiere a la palabra, o se sirve de ella. Atendiendo a estas definiciones, podemos decir que *literatura* sería el arte de la palabra, y *literatura oral*, el arte de la palabra hablada. Tal vez esta proposición sea muy atrevida, pero nace de la voluntad de facilitar el acceso al universo complejo en que se mueve esta investigación sin perderme en diatribas semánticas, aunque tal vez resulte inevitable... Si revisamos la etimología vemos que literatura deriva de littera, es decir, de letra, por eso nos sitúa en la producción escrita. Además, lo oral es lo opuesto a lo escrito, no solo en la forma de transmisión de la palabra, sino en el lugar que ocupa en nuestra sociedad occidental, donde el texto oral es considerado inculto y el escrito culto. Se concibe al iletrado como una persona sin conocimientos obviando que puede poseer otros saberes, al tiempo que olvidamos que leer y escribir no convierte a nadie en erudito.

En Francia encontramos, como instituciones notables en el ámbito de la narración oral, el CMLO *Centre Méditerranéen de Littérature Orale*, (*Centro Mediterráneo de Literatura Oral*) y el CLIO *Conservatoire Contemporaine de Littérature Orale* (*Conservatorio Contemporáneo de Literatura Oral*). Ambos adoptan el término a debate situándolo en el corazón mismo de su razón de ser. Por otra parte, en la Universidad París VII, existe la Cátedra de Literatura Oral.

Aubaret (2011), director del CMLO, explica que en el siglo XIX, durante el trascurso de unos trabajos de recogida de cuentos tradicionales, el etnólogo Paul Sébillot se vio en la necesidad de dar un título a la publicación que habría de sacarlos a la luz. Al

observar las características formales que presentaban los cuentos recogidos advirtió muchas relaciones con la literatura, decidiendo conjuntar esas dos palabras: literatura y oral, cuya combinación se fue haciendo oficial en Francia con el paso del tiempo.

En el CMLO se estudia la literatura oral desde tres puntos de vista: su subdivisión en géneros; su realidad cultural, es decir, la relación con su contexto; y sus aplicaciones contemporáneas. Definen la literatura oral como: “Relatos de ficción semifijados, anónimos, transmitidos oralmente, variables en su forma pero no en su fondo” (párr. 1). Sus géneros vendrían a ser: mitos, epopeyas, leyendas, cuentos, fábulas, pequeñas formas, canciones e historias de vida. Cada uno de ellos se subdivide a su vez en varios subgéneros.

En el CLIO, la definición que leemos en la sección *Le glossaire* (Glosario), de su web (www.clio.org/), reza así: “Expresión que aparece en el siglo XIX que algunos atribuyen a Luzel o también a George Sand, y que engloba todas las obras de expresión oral no escritas. En ellas se encuentran los mitos, las leyendas y claro está, los cuentos” (párr. 2).

La mayor diferencia entre ambas instituciones parece radicar en la paternidad del término. La cuestión de la clasificación de sus géneros no es coincidente pero tampoco demasiado relevante, pues en la división, definición y catalogación de los posibles géneros no solo no hay consenso académico, sino que dependiendo de los autores encontraremos una u otra ordenación.

En España tenemos el CLO, *Corpus de Literatura Oral*, una plataforma dirigida por David Mañero Lozano (Universidad de Jaén) cuyo objetivo es la preservación y difusión de la literatura de transmisión oral española. Organiza sus archivos en tres secciones: Romancero, Cancionero y Narrativa, dividiéndose esta última en cuentos, leyendas e historia oral. Este proyecto se diferencia de las dos instituciones francesas en que parece centrado en la recopilación de materiales desde la filología, mientras que en aquellas, al tiempo que se atiende al conocimiento de los materiales tradicionales, se trabaja en torno a la difusión actual de la literatura oral, es decir, se estudian las artes de la palabra creando producciones teóricas alrededor del arte de contar y ofreciendo formación práctica.

A partir de estos tres centros de documentación podríamos extraer una definición de literatura oral tal que: obra de transmisión oral. Pero no es tan sencillo. Pedrosa (2010) nos avisa de la ambigüedad del término y de la dificultad que entraña definirlo:

El término de literatura oral es muy general y relativamente ambiguo. Puede abarcar todas las obras literarias que, en algún momento, se hayan transmitido de forma oral: desde un cuento folclórico hasta una canción de los Rolling Stones, y desde un refrán hasta un pregón o edicto que se lee en voz alta y públicamente en una plaza. Sus fronteras pueden confundirse a veces con las de la literatura popular, que engloba el conjunto de las obras literarias producidas por el pueblo, transmitidas por el pueblo o destinadas a su consumo por el pueblo, ya sean orales (una canción folclórica) o escritas (un pliego deiego, un folletín por entregas o una fotonovela). También pueden solaparse con las de la literatura folclórica, que resulta ser un sinónimo más o menos absoluto de la popular. Además, la literatura oral suele englobar a la literatura tradicional, que incluye el conjunto de obras literarias cuya transmisión, por lo general oral, es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en versiones siempre diferentes de su prototipo. (pp. 32-33)

Pedrosa nos advierte también de que por más autores que consultemos no llegaremos a conceptos absolutamente definidos o acotados. Y ciertamente, así es.

Aubaret (2011) señala que en el campo de los lingüistas el término empleado para designar el mismo concepto es *oratura*. En muchos materiales del CMLO comprobamos que se emplea como equivalente a literatura oral, pero tal semejanza no es advertida por todos los especialistas de la misma manera. Prat Ferrer (2007) explica que:

La palabra oratura (orature en inglés y francés) fue creada, al parecer, por el lingüista ugandés Pío Zirimu (...), para evitar el uso de expresiones como “literatura folclórica”, “literatura oral” o “literatura primitiva”, todos ellos incorrectos o contradictorios. Este término podría definirse como la expresión oral de las producciones creativas de la mente humana. (p. 115)

El concepto de oratura incluiría la representación de esas creaciones, no solo las

producciones en sí. Björkman lo expresó así:

La oratura es un amplio fenómeno que incluye no sólo la literatura oral en sus varias formas, tales como relatos, proverbios, adivinanzas y canciones; también se involucra la actuación de la literatura oral y la interacción entre el narrador y el público. La oratura africana es un arte verbal, dramatizado y actuado. (Como se citó en Prat Ferrer, 2007, p. 115).

Sintetizando y apoyándonos en Prat Ferrer (2010), tendríamos que oratura se refiere a: “La expresión oral (recitación, dramatización o actuación) de las producciones verbales artísticas. No solo abarca la producción folklórica, sino que incluye creaciones de carácter culto o institucional, siempre que estas funcionen dentro de la oralidad” (p. 26). Este término nacido en África, pretendía en su génesis borrar las diferencias establecidas por las universidades europeas entre lo culto y lo popular ligado a su carácter escrito u oral.

Masera (2010) explica que en la historia de la literatura, el término literatura oral ha sido equivalente a literatura popular, pero que sin embargo, existen multitud de ejemplos de textos escritos que han sido oralizados. Cita a las novelas de caballerías o a las obras de teatro que eran transmitidas por vía oral para la población iletrada: “En otras palabras, a pesar de que la mayor parte de la literatura popular se caracteriza por transmitirse de modo oral, no todo lo oral es popular” (p. 110).

En 1999 el CMLO editó el *I Repertorio permanente de la literatura oral*⁵, una recopilación no de cuentos, sino de artistas, festivales, instituciones, asociaciones, investigadores y editores, que participaban activamente en ese momento, en el *renouveau du conte*, es decir, en el movimiento de renovación del cuento. El nombre otorgado a este directorio puede entenderse tal vez desde esa oratura que engloba las producciones orales y a sus ejecutores. En la página web del CMLO se explica que el objetivo de la plataforma en línea es ofrecer materiales de la tradición oral, obras actuales nacidas a partir de ella, pero también producciones generadas desde la investigación, así como los derivados de sus diferentes aplicaciones. En este último apartado se incluiría la elaboración de

⁵ De esta guía se han hecho varias actualizaciones con el paso de los años.

directorios que incluyan a todos aquellos que de un modo u otro participan de la literatura oral, así como la creación de otros recursos útiles.

Cabe apuntar que los narradores franceses cuentan fundamentalmente cuentos de tradición, mientras que en España hay un predominio de la literatura de autor contemporánea.

Cuanto más autores y definiciones se revisen, más intrincado resulta el laberinto de teorizaciones y de puntos de vista. Respetando a los expertos que a lo largo de múltiples reflexiones han pretendido definir los conceptos que nos ocupan sin llegar a conclusiones definitivas, es importante aclarar, antes de seguir adelante, cómo empleo cada término en este trabajo.

Masera (2010) apunta: “Se ha hablado ya no de literatura oral sino de arte verbal, un arte de decir, donde las expresiones producidas conforman un lenguaje propio, con sus códigos y protocolos, sus artificios y técnicas (p. 12)”. Tal vez hablar del arte de la palabra dicha, del arte de contar, de “Arts du récit” (Artes del relato) o términos semejantes, sería en mi opinión, lo más apropiado para referirse a las manifestaciones orales que tienen lugar frente a un público, utilizando bien sea un repertorio de cuentos tradicional, inventado, influido por la literatura escrita, por la poesía o por historias de vida. Me decanto por este tipo de terminología frente a oratura (esquivando su uso), y entenderé la literatura oral como la literatura de tradición oral, que comprende a su vez varios géneros.

Clasificar es también una cuestión compleja que implica primeramente, definir los criterios bajo los que se establecerán las diferentes categorías. Según el tratado o recopilación de cuentos tradicionales que se consulte, encontraremos una organización diferente. Para simplificar este asunto, de entre las opciones posibles cito las dos que considero más certeras y completas. Ambas permiten entender qué géneros pueden incluirse dentro de la literatura oral. La primera es la que propone el CMLO (s. f.), en un texto publicado en su web (www.euroconte.org), bajo el título *Qu'est-ce que la Littérature Orale?* (¿Qué es la Literatura Oral?), según la cual, la literatura oral comprende los géneros que señalo a continuación, indicando además sus funciones:

- Mitos: influyen la edificación del pensamiento comunitario, rigen las relaciones entre el hombre y lo sobrenatural y son la base de las religiones.
- Epopeyas: creadas cuando un grupo humano toma conciencia de sí mismo y legitima la existencia de una comunidad en un territorio.
- Legendas: Son relatos relativos a un lugar, un personaje o un acontecimiento. Organizan el espacio y el tiempo, y gestionan por medio del relato, los miedos relativos a ciertas creencias populares.
- Cuentos: se dividen en subgéneros. A través de sus diversas formas, la comunidad transmite y cuestiona sus normas y sus valores iniciando a los niños en el mundo de los adultos.
- Fábulas: relatos con vocación ejemplificadora o moral, haciendo a veces intervenir a los animales en el lugar de los hombres.
- Canciones.
- Formas menores: proverbios, trabalenguas, adivinanzas, enigmas, juegos de dedos...
- Historias de vida. Este tipo de relatos no están claramente definidos dentro de la tradición oral, el narrador se sirve de ellas para dar sentido a su narración.

Por su parte, Rodríguez Almodóvar (2009) en *El hueso de la aceituna*⁴, presenta un exhaustivo esquema donde divide la literatura oral en géneros mayores y menores, incluyendo a su vez, en cada uno de ellos, múltiples subgéneros. La clasificación general que propone este autor -sin señalar los subgéneros-, sería:

Géneros mayores:

1. Adivinanzas y acertijos
2. Chistes y chascarrillos
3. Cuentos
4. Dichos, modismos y locuciones
5. Leyendas tradicionales

⁴ Entre las páginas 18 y 21 del citado libro, Rodríguez Almodóvar refiere en un cuadro un esquema de los textos orales, señalando sus rasgos formales y no formales, dando cuenta de que es un esquema en construcción, siempre revisable. En ese cuadro se puede encontrar toda la lista de géneros mayores, menores, así como los subgéneros de cada uno de ellos, que propone el autor.

6. Refranes

7. Romances

Géneros menores: incluye buenaventuras, canciones populares, coplas de carnaval, colmos, trabalenguas, rimas de primera infancia, problemas de ingenio y muchas otras, conformando un listado de más de cincuenta géneros menores.

2.2.1. Cuento

No abandonamos las dificultades semánticas porque cuando se trata de decir qué es el cuento y cuáles sus variantes, volvemos a encontrarnos con múltiples posibilidades. Recorro, para clarificar cómo voy a usar la palabra cuento, a la definición de Prat Ferrer (2014): “relato de ficción breve” (p. 5), que coincide con la que propone la RAE: “Narración breve de ficción”. Así, cuando hable de cuentos contados o de contar cuentos, el término “cuento” vendrá a referirse de manera general, a todas las narraciones que un contador puede incluir en su repertorio: cuentos populares tradicionales, cuentos literarios, cuentos pertenecientes a la literatura infantil, mitos, leyendas, etc. Por otra parte, aun cuando como hemos visto, el cuento es un género dentro de la literatura oral, múltiples antologías que recogen tanto mitos como leyendas como cuentos populares, llevan en su título la palabra “cuento”. Es el caso -entre otros muchos- de *La memoria de los cuentos* de Díez y Díez-Taboada (1998), en cuyas páginas leemos:

La sustancia o unidad primaria, la base narrativa popular es el *cuento* entendido en un sentido lato. El *mito*, la *leyenda* y la *epopeya* (...) son géneros distintos, aunque sus límites sean a veces confusos; sin embargo, los tres nacen embrionariamente, se interrelacionan y están formados de manera muy variada y compleja, por relatos breves y simples, que pueden recibir la denominación de *cuentos*. (p. 26)

Tras este párrafo la colección de historias firmada por estos autores se abre con el apartado dedicado a los mitos, confirmando que emplean cuento para englobar lo que otros hubieran llamado tal vez, literatura oral. En el curso de muchas conversaciones se emplea *cuento* de manera general a mitos, epopeyas, leyendas, etc.; sin olvidar que la amplísima producción de relatos breves dentro de literatura escrita, tanto en el campo

infantil como adulto también se llama cuento. Anderson Imbert (1979) indica que en el Renacimiento *cuento* se empleaba “para designar formas simples: chistes, anécdotas, refranes explicados, casos curiosos. Quedó, pues, establecido el término *cuento*, pero nunca como designación única: se da en una constelación de términos diversos. En general retiene una división en temas orales, populares, de fantasía” (p. 19). Históricamente su uso ha sido diverso y prolijo, tanto, que aclarar qué designa o sus diferentes sentidos ha sido objeto de estudio.

Tal vez la palabra relato sería más apropiada para hacer una generalización, pero no está tan extendido y además, casi siempre hace referencia en el lenguaje coloquial, a un texto de autor. Por tanto, sin ánimo de ser exactos y únicamente por cuestiones prácticas, cuento será en las siguientes páginas, de manera global, un relato o narración de ficción. Pero aún cabe precisar algunos conceptos.

2.2.1.1. Cuento popular y cuento tradicional

Históricamente los narradores han encontrado en el cuento popular, en la tradición oral, una extraordinaria fuente de historias que contar, por eso conviene intentar dilucidar qué es, si bien esto conlleva enfrentarse una vez más, a una tarea laberíntica. Parece que en el campo en que nos movemos las definiciones dan siempre lugar a controversia. Los términos de cuento tradicional, cuento oral o cuento folclórico tienen fronteras difusas. Cuento folclórico sería según Thompson: “Narración heredada del pasado, ya sea en forma escrita u oral” (como se citó en Gómez, 1997, p. 48), para Camarena y Chevalier (1995) el relato folclórico pertenece a la tradición oral y por tanto, está sujeto a variaciones.

Basándose en los estudios de Rodríguez Almodóvar, Piorno (1999) define cuento popular como: “Narración colectiva oral de una extensión media, cuya acción busca principalmente la intriga, desprovista de toda lección moral, y que tiene sus orígenes en los profundos cambios protagonizados por la humanidad durante el Neolítico (p. 40)”.

Según Rodríguez Almodóvar (2010) a la hora de determinar qué es el cuento popular habría que tomar en consideración que forma parte del patrimonio colectivo, por tanto, es folclórico. Sus intentos por explicarlo, atendiendo a sus rasgos compositivos se

concretan en:

El cuento popular es un relato de ficción que solo se expresa verbalmente y sin apoyos rítmicos; carece de referentes externos, se transmite principalmente por vía oral y pertenece al patrimonio colectivo. Su relativa brevedad le permite ser contado en un solo acto. En cuanto al contenido, parte de un conflicto, se desarrolla en forma de intriga y alcanza un final, a menudo sorprendente. Muchos cuentos se componen de dos partes o secuencias (si bien la segunda suele estar debilitada o perdida). El sentido de los cuentos populares se aloja fundamentalmente en la acción. Sus personajes carecen de entidad psicológica individual, pero no de significado, que está ligado a la acción. El ornatus, o estilo, prácticamente no existe. (p. 12)

De manera general se clasifican en:

- Cuentos maravillosos
- Cuentos de costumbres
- Cuentos de animales

A grandes rasgos podríamos decir que los primeros son cuentos con final feliz donde interviene un objeto mágico; los segundos abordan las relaciones humanas desde un punto de vista realista donde a menudo está presente el humor o la sátira (no hay presencia de elementos maravillosos); y en los terceros los animales (reales, no fantásticos) son los protagonistas, teniendo la capacidad de hablar. Parecen estar de acuerdo los investigadores en la idea de que los orígenes de los cuentos, en especial los maravillosos, se remontan al bajo Neolítico, a la época nómada anterior a la agricultura en que los hombres se organizaban en tribus o clanes. Los cuentos de costumbres representan el cambio social que se produjo a partir del VII milenio a. de C. con la aparición de la agricultura y las sociedades sedentarias.

No siempre es fácil dilucidar en qué categoría deben incluirse algunos cuentos. Por otra parte, esta clasificación general no es la única posible.

Prat Ferrer (2014) habla de cuento tradicional continuando con su visión del cuento como un relato breve de ficción y matizando el concepto de tradición como: “Es el

resultado y a la vez el proceso de la transmisión de los elementos que constituyen una cultura, pero no algo que pertenece exclusivamente al ámbito de lo folclórico” (p. 10), y propone, apoyándose en trabajos de diversos estudiosos, las siguientes categorías dentro del cuento tradicional:

- Los *exempla*
- Los cuentos de animales
- Las fábulas
- Los *fabliaux*
- Las *novelle*
- Los casos
- Los cuentos maravillosos
- Los cuentos de hadas
- Los chistes, las facecias y los relatos jocosos

Cuando Díez y Díez-Taboada (1998) hablan de *cuento popular* se refieren de manera general, a fábulas, apólogos, cuentos maravillosos, humorísticos, anecdóticos, costumbristas, etc., y explican:

El cuento popular pertenece al folclore, es decir, al “saber tradicional del pueblo”, y en esto es semejante a los usos y costumbres, las creencias y ceremonias -mitos y ritos-, fiestas, juegos, bailes, etc.; y en la literatura folclórica, la denominada comúnmente *popular y tradicional*, se sitúa junto a mitos, leyendas, romances y coplas y cantares. (...) Así pues, el cuento popular nace y se desarrolla en una tradición cultural determinada, transmitiéndose oralmente, en voz alta, y resonando en las plazas públicas y alrededor del fuego del hogar. (p. 115)

En 1910 Antti Aarne clasificó los cuentos en “tipos” basándose en sus temas, hallando 540 organizados en tres grandes grupos. El número se amplió con las aportaciones posteriores de S. Thompson, resultando las siguientes categorías, que a su vez se subdividen en varias subcategorías:

- Cuentos de animales (tipos del 1 al 299)
- Cuentos folclóricos ordinarios (tipos del 300 al 1199)

- Chistes y anécdotas (tipos del 1200 al 1999)
- Cuentos de fórmula (tipos del 2000 al 2399)
- Cuentos no clasificados (tipos del 2400 al 2499)

Hoy en día el Índice Aarne-Thompson -como se le conoce-, constituye un instrumento de consulta para encontrar un cuento y sus variantes, un catálogo útil y práctico, pero no se considera una clasificación rigurosa del cuento tradicional. En 2004 el profesor de literatura alemana H. J. Uther realizó una revisión del catálogo ofreciendo una nueva edición intentando mejorar algunos aspectos del trabajo de sus antecesores. Desde entonces existe también la versión que recoge sus aportaciones bajo el nombre de Índice Aarne-Thompson-Uther.

Muy crítico con la clasificación de Aarne y Thompson, pero también con las realizadas por otros estudiosos, Propp aseguró que organizar los cuentos conforme a sus temas o a ciertas categorías es algo imposible. En su lugar propuso estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes, pues según sus apreciaciones, estas se repiten continuamente, de manera que tales funciones son los elementos constantes de los cuentos maravillosos. “En el estudio del cuento, la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y *cómo* lo hace son preguntas que solo se plantean accesoriamente” (Propp, 2000, p. 32). Hay pocas funciones, pero multitud de personajes, lo que explicaría la enorme diversidad de cuentos existentes y al mismo tiempo, sus semejanzas, su monotonía. Propp (2000) explica: “Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (p. 33). Habría en total 31 funciones y 7 papeles o roles atribuibles a los personajes. No todas las funciones aparecen en un mismo cuento, pero sí lo hacen siguiendo un orden cronológico que es siempre el mismo. Este investigador ruso centró sus estudios en los cuentos maravillosos, al considerar que son los verdaderos cuentos. Piorno (1999) escribe que los maravillosos son “los cuentos populares por antonomasia, los que más estudios han motivado y los que han gozado de más popularidad; además, casi seguro que son los más antiguos, y en los que la *debilitación* del mito es más patente” (p. 41).

Salvando las cuestiones de definición y clasificación, la universalidad del cuento es una

de sus características más fascinantes. A pesar de que las colecciones de cuentos se empeñan en presentarlos como de tal o cual pueblo, región, país o continente, pueden encontrarse relatos semejantes en lugares muy diferentes. Las historias tradicionales han viajado por todo el mundo, pues:

Para que un cuento pase de un país a otro es suficiente con que, en un lugar cualquiera de la tierra, dos narradores de países diferentes se encuentren, de los cuales uno entienda la lengua del otro... Un cuento puede dar la vuelta al mundo en algunos meses, dejando retoños a todo lo largo del trayecto. (Bédier, 1893, p. 241)

Sin embargo, la similitud entre los cuentos no se atribuye solamente a su vagar en voces viajeras. La teoría antropológica defiende que el parecido entre historias de lugares muy remotos, cuyos habitantes es muy improbable que se hayan encontrado, responde a que los seres humanos en circunstancias evolutivas parecidas, dan lugar a relatos semejantes. La teoría historicista o ritualista relaciona el nacimiento de algunos cuentos con los ritos de los pueblos primitivos. Por último, la teoría psicologista atribuye el parecido a la facultad del cerebro humano para explicar el mundo a través del pensamiento simbólico:

La unidad esencial de la mente humana y el hecho de que todas las personas, independientemente del lugar y la época en que hayan vivido, participan de un conjunto de nociones esenciales o arquetipos comunes, que constituyen lo que algunos llaman inconsciente colectivo, vendría a explicar que cuentos con imágenes, situaciones y personajes de parecidas características, se hayan producido de forma independiente en muchos lugares del mundo. (de Rey, 2007, pp. 33-34)

La escuela mitológica postula un origen común para los cuentos, localizado en la India, considerando que todos proceden del tronco indoeuropeo y que por tanto, la lengua de los primeros relatos era el sánscrito. Esta teoría de la *monogénesis* del cuento, basada en estudios puramente lingüísticos, fue aceptada durante mucho tiempo, pero hoy en día está descartada. La escuela mitológica concibe el cuento como posterior al mito, como una derivación del mismo. La antropológica, por el contrario, defiende que los cuentos

más antiguos, los que remiten a épocas prehistóricas, son los cuentos maravillosos. El *primitivismo* y la *poligénesis* son sus dos ideas principales. El *primitivismo* se revela en las costumbres, creencias y rituales que aparecen en estos cuentos, además de en los elementos que reflejan un pensamiento plagado de creencias mágicas. Para los defensores de esta teoría, serían anteriores a los mitos que explican el porqué de los fenómenos de la naturaleza. La *poligénesis* se opone a la *monogénesis* puesto que la unidad lingüística indoeuropea en que se basa, no puede explicar el parecido entre los cuentos de lugares no arios, ya que en países con otras lenguas y sin relación con la India como América, África o islas del Pacífico, también se encuentran historias similares. Land, principal investigador de esta corriente, aduce también que el hecho de que en un lugar se encuentre la primera versión escrita de un cuento determinado no quiere decir que sea propio de ese país, pues ha podido llegar hasta allí vía oral proveniente de otro origen. Hindenoch (2012) afirma en este sentido que la localización de un cuento en un determinado lugar no es más que un hecho circunstancial, que las colecciones de cuentos populares satisfacen a los apasionados de la historia local y que el narcisismo de las regiones los ha utilizado para defenderse de nacionalismos dominantes, pero que “tener en cuenta únicamente la tierra y las raíces, es menospreciar el tronco, las ramas, las hojas y los frutos, es olvidar las semillas, el viento y los pájaros que las transportan” (p. 132).

Propp deseaba poder explicar las semejanzas entre los relatos, tarea que en su opinión, exigía conocer con rigor científico qué es el cuento. Para lograr su meta, profundizó en la especificidad del cuento maravilloso en tanto que género, investigando a continuación, la explicación histórica de su uniformidad, “del fenómeno de la analogía universal de los temas folklóricos” (Propp, 1974, p. 535). Tras el estudiar la morfología de cuento y las relaciones existentes entre sus temas y las costumbres sociales, los antiguos ritos y las creencias de los pueblos, Propp (1974) concluyó:

Esta analogía es mucho más amplia y profunda de lo que parece a simple vista. Ni la teoría de las migraciones ni la de la unidad de la psiquis humana, propugnada por la escuela antropológica, pueden resolver este problema. Se resuelve con la investigación histórica del folklore en su conexión con la economía de la vida material. (p. 535)

Posiblemente todas las teorías tienen su parte de razón a la hora de explicar el porqué de estos sorprendentes parecidos. En cualquier caso, ahondar en las semejanzas que presentan los cuentos es un tema fascinante, los hallazgos efectuados por los estudiosos resultan sorprendentes y emocionantes.

Los cuentos del Panchatantra y del chino Shan-Hoi-King son los mismos que han sido hallados en el caparazón de las momias egipcias, y que ahora se cuentan en las cocinas de Europa y de América, y en las cabañas de África. Estos cuentos, trasplantados a diversos climas, han dado frutos diversos. (...) Se han adaptado a todos los pueblos y a todos los tiempos, actualizándose. (Fortún, 2003, p. 27)

La materia de estudio es extensísima, pero merece la pena citar al menos, algunos ejemplos. De la famosa *Cenicienta* existe una versión escrita en China hace más de mil años por un recopilador llamado Tuan Ch'eng-shih, quien atestigua en su escrito que la historia venía transmitiéndose de generación en generación.

En numerosas leyendas aparecen elementos míticos. Tenemos un ejemplo en todas aquellas que hablan de pueblos o ciudades anegadas por las aguas como castigo impuesto por un dios, que transformado en caminante, no encuentra refugio ni compasión en sus habitantes. Por toda Europa, incluyendo países celtas, nórdicos, germánicos, y por supuesto, España, hay variantes de esta leyenda asociadas a lagos o lagunas concretas.

Bagoumâwel es un personaje-tipo que se encuentra en muchas historias del continente africano. Es un niño prodigioso que encarna la divinidad, cuyo destino es vencer al mal y liberar a su pueblo. Álvarez (2007), estudiosa de la tradición africana, señala que es posible relacionar los rasgos de este personaje con algunos de Jesús de Nazaret, tales como: en la concepción no interviene ningún hombre, su nacimiento es anunciado por una estrella, no teme dar su vida para salvar a su pueblo. Otras particularidades de este niño, como su capacidad para hablar a su madre desde el vientre o para convertirse en objetos diversos, son elementos habituales en todo el África del Oeste.

En la tercera parte del cuento peul *Njeddo Dewal, madre de la calamidad*, el niño predestinado que se enfrenta a una bruja, es una versión del cuento de Pulgarcito o “el niño en casa del ogro”, que en el índice Anti Aarne y Stith Thompson es el tipo nº 327.

A su vez, “el niño en casa de la ogresa”, es un cuento tipo africano del que existen numerosas versiones por todo continente.

En el relato, también del pueblo peul, *El resplandor de la gran estrella*, el personaje de Bagoumâwel cumple el papel de *silatigi*. El *silatigi* era un maestro religioso y representante del clan, cuyas palabras al dirigirse a uno de sus discípulos, recuerdan a las que Pablo dirigió a los corintios en los evangelios, acerca del amor y la caridad. Álvarez (2007) explica que en los relatos peuls los hombres son llamados a menudo “hijos de Adam”, añadiendo que no parece posible que las cartas de los apóstoles llegaran hasta ellos, proponiendo: “Podría ser lícito considerar que existen unos principios universales que aparecen reproducidos en todas las religiones y que, al igual que los esquemas de los cuentos folclóricos o los “mitemas”, están presentes en el subconsciente colectivo de la humanidad” (p. 83).

Creus (2010) expone que, en la mayoría de las leyendas de instalación africanas - definidas por este autor como “explicaciones sacralizadas del origen de una sociedad” (p. 80)-, podrían advertirse semejanzas muy claras con la historia bíblica del Éxodo, puesto que “forman parte del mismo tipo de relatos” (p. 78). Son historias que narran el gran viaje emprendido por un pueblo hasta llegar a su asentamiento actual huyendo del lugar origen bajo el liderazgo de un personaje, supuestamente histórico, con la aparición de un gran obstáculo, a veces un árbol que corta el camino, o un río, tras cuya superación se llega al lugar donde acaba el periplo. Creus ilustra sus aseveraciones con una tabla que muestra gráficamente, los paralelismos entre el Éxodo bíblico y la leyenda de instalación ndowé -cuya trama es muy semejante a todas las guineanas-, y al observarla no cabe duda del parecido entre ambas.

Reveladora resulta la coincidencia entre un buen número de héroes célebres que tienen en común haber sido “abandonados a las aguas, recién nacidos, Sargón I, Ciro, Rómulo, Krisna, Moisés, Perseo, Amadís de Gaula, Edipo, San Andrés, Simbad el marino, El Papa Gregorio, y numerosos personajes de cuentos” (Almodóvar, 1989, p. 17).

El viaje por las conexiones y analogías podría continuar largamente, pero puesto que hay más temas que atender, lo dejo aquí, terminando este apartado con las sugerentes palabras de Díez, y Díez-Taboada (1998): “Cuanto más se conocen los cuentos y

leyendas populares de los países del mundo, más evidente resulta la profunda unidad del espíritu del hombre” (p. 117).

2.2.1.2. Cuento literario

Dada la inclusión del cuento literario en el repertorio de los narradores orales actuales haré una pequeña parada en ellos, aunque solo a modo de apunte. En estas páginas otorgo mayor preeminencia al cuento tradicional al entender que ha vivido en las voces de los narradores del mundo desde los tiempos más remotos.

Un cuento literario es aquel creado por vía escrita, por un autor que firma su obra, hecho que lo contrapone al tradicional, caracterizado por su anonimato. Presenta una única versión, sin las variantes características del cuento tradicional. Puede tratar de multitud de temas, inscribiéndose en géneros como la ciencia ficción, género romántico, sociológico, de terror, histórico, el microrelato, etc.

Tras una época en que cayó en el olvido, y para referirse al cuento se prefería el eufemismo *relato*, desde los años ochenta del pasado siglo se observa un renovado y creciente interés por este género literario. Las editoriales apostaron por publicarlo, y proliferaron títulos dirigidos tanto a adultos como a niños. Muchos de los grandes escritores actuales lo han explorado en algún momento de su trayectoria.

En el terreno de la literatura infantil se ha afianzado el formato del álbum ilustrado. Son libros en los que la historia se narra tanto a través del texto, como de las ilustraciones. Las imágenes no pretenden facilitar la lectura de los textos ni adornarlos, sino ofrecer una nueva lectura que sobrepasa los límites del texto. La comunicación con el lector es doble, pues se establece a través de la palabra y la imagen. La especialización y calidad de muchos ilustradores ha dado lugar a la creación de libros que son una auténtica obra de arte. Actualmente hay también multitud de álbumes ilustrados para adultos, y aunque tal vez una gran mayoría del público aún no los conoce, entre los aficionados a los libros cuentan con muchos adeptos. Buena parte de los narradores españoles utilizan álbumes ilustrados durante sus sesiones dirigidas a público infantil, enseñándolos mientras los cuentan.

Sea cual sea el repertorio elegido, tradicional, literario, historias propias, o una mezcla

de varias posibilidades, si hablamos de contar cuentos en nuestros días, hablamos de narración oral.

2.3. Narración oral

Decir qué es la narración oral, definirla, puede ser tarea compleja. Evidentemente, también se puede atajar, simplificar, y concluir diciendo: es narrar oralmente una historia. Básicamente, eso es, pero claro está, no podemos quedarnos ahí. Veamos de qué estamos hablando en este trabajo cuando nos referimos a la narración oral.

2.3.1. Arte y narración oral

La Real Academia de la Lengua define narrar del siguiente modo: contar, referir lo sucedido, o un hecho o una historia ficticios. Con la añadidura “oral”, evidentemente se hace referencia a contar sucedidos o historias ficticias con la palabra hablada. Hasta aquí seguimos en la simplificación. Más allá del hecho de contar algún episodio real o inventado, se halla la cuestión de cómo se narra, cómo se dice lo que se cuenta, qué recursos se utilizan al hacerlo. El uso de la palabra por parte de todos los seres humanos es continuo, nos acompaña a lo largo de todas las horas del día, ya sea en el pensamiento o en la comunicación con los otros, pero no por su cotidianidad carece de valor, ni todo el mundo se sirve de ella de la misma manera:

El arte de hablar siempre sedujo al ser humano. En épocas remotas porque su eficacia transcendía la simple irracionalidad y confería al individuo un cierto poder. Más tarde porque el dominio de la palabra equivalía al dominio de las voluntades y de los sentimientos, de modo que se usó como un recurso para convencer o como un arma para vencer. (Díaz, 2005, p. 157)

Efectivamente, hablar se constituye en arte cuando la palabra precisa, la exposición del discurso, la entonación y el énfasis, cautiva a quien escucha. Cómo se emita un mensaje va determinar en buena medida, la interpretación que el receptor haga de él, igualmente, en el caso que nos ocupa, cómo se use la palabra para componer una historia y cómo esta se transmita al oyente en combinación con el resto de elementos que intervienen en la comunicación humana, va a dar origen a lo que estaríamos refiriéndonos con narración oral: la pericia y gracia para narrar con la palabra hablada un hecho vivido,

escuchado o imaginado, capaz de provocar en el escuchante reacciones, emociones e imágenes, en un momento único y necesariamente colectivo. Si hablar es un arte, hacer uso del habla para narrar demostrando ciertas competencias, también lo es, lo que convertiría al narrador oral en un artista.

Arte y artista son términos no siempre certeramente entendidos en la sociedad, de manera general. Existe una percepción errónea del concepto “arte” consecuencia de la brecha abierta entre los círculos eruditos y el espectador común. El desarrollo seguido por el arte contemporáneo lo ha distanciado de la vida cotidiana, además, la educación transmite una idea de “obra de arte” que provoca la asunción de las mismas como objetos de naturaleza sublime e inalcanzable para el común de los mortales, o como -en el polo opuesto-, cosas incomprensibles sin el menor atractivo o uso práctico. Saliéndonos de las intelectualizaciones que colocan al arte y al artista en una esfera superior y exclusiva, si nos centramos en lo que el arte *es* en esencia, podríamos describirlo como: la expresión interna del hombre a través de la belleza. Así entendido, el artista es quien emplea y domina los lenguajes artísticos de su elección, con suficiente destreza como para crear algo bello, capaz de comunicar una emoción a quien lo contempla.

Dice Hindenoch (2012) que “contar es un Arte de la Palabra” (p. 8). Cuando Díaz (2005) se refiere al arte de la palabra, explica:

Estamos hablando de arte, es decir de una habilidad especial para hacer algo -en este caso para construir el edificio de una expresión que se va a usar para comunicar- y por tanto de un artificio sujeto a unas reglas y preceptos cuyo seguimiento requiere un proceso y una especialización. (p. 158)

El arte de la palabra es el ingrediente de formas tan distintas como el discurso, la disertación, la conferencia, el sermón, la improvisación o repentismo, el poema, la novela... Rescatando el término “retórica”, vemos que su cuarta acepción en la RAE la define como: “Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover”. Pues bien, precisamente cuando la narración oral agrada, cautiva, embelesa, seduce, asombra o estremece, está siendo arte, y su hacedor, sea cual sea su posición social o su formación cultural, un artista.

En el año 2014 me invitaron a definir “arte” para el Diccionario de Narración Oral que

estaba creando AEDA, la Asociación de Profesionales de la Narración Oral en España. El objetivo de dar forma a tal proyecto radicaba en definir el oficio desde las voces de sus profesionales. En aquel momento, al reflexionar sobre el concepto de arte aplicado a la narración escribí:

Arte. Lo es la palabra. Muchas de ellas lo son. Por su sonoridad, por su sentido, por pintorescas, divertidas, hechiceras, evocadoras... Por su belleza, originalidad, precisión, riqueza. Una palabra dicha, pronunciada, escuchada, es arte, si se formula en el momento preciso, si nace de una voz que propicia el viaje... porque las palabras viajan. También por eso son arte. Saltan de corazón a corazón, lo acarician, lo estremecen, lo inquietan, lo sacuden, lo emocionan. Eso es arte: hacer brotar la emoción. Jugar con esos objetos artísticos convierten a la lengua en arte, a todas ellas, y a quienes juegan, en artistas. Jugar es búsqueda, es riesgo, es necesidad. Como el arte. Jugar a crear es hacer arte. Crear es querer decir algo, es cuestionar, generar ideas, inventar, soñar, expresar, es emocionarse y emocionar... Nosotros, hombres y mujeres, somos artistas que juegan a preguntar, a tener algo que decir y mucho que escuchar. También eso es arte: escuchar. Solo cuando la escucha se produce, la palabra dicha es arte. Quien dice narra. Quien dice busca, crea, juega con las palabras. Qué intensidad de escucha provocan, cómo aparecen y desaparecen, cómo saltan, en cuántas direcciones, con qué voces, qué sentidos, qué peculiaridades, qué matices, qué mirada, con qué juego de combinaciones, de relaciones, con qué musicalidad, con qué sabores, con qué sensaciones... convierten a la narración en el arte de transmitir con las palabras los infinitos matices de las emociones humanas.

Podríamos referirnos a la narración oral por tanto, como el “arte de narrar”, expresión que comienza a extenderse ahora, a pesar de haber estado presente en muchos textos teóricos desde hace años, entre ellos precisamente, *El arte de narrar*, libro editado en 1972 por la argentina Dora Pastoriza de Etchebarne: (publicación por cierto, que causó gran revuelo en su momento); Sara Cone Bryan tituló al suyo *El arte de contar cuentos*, aparecido en 1965. En Francia encontramos con frecuencia, tanto en textos, festivales o revistas especializadas, voces como “les arts de la parole” (las artes de la palabra) o “l’art du conte” (el arte del cuento) al hablar de contar cuentos. En el libro de

Hindenoch (2012), *Conter, un art?* (Contar, ¿un arte?), comenzando el primer párrafo leemos: “El Arte del Cuento ha sido siempre un arte” (p. 7).

Algunas instituciones francesas surgidas en las últimas décadas para promover el desarrollo de la narración oral, se bautizaron empleando expresiones como las descritas. Es el caso por ejemplo, de “La Maison des Arts de la Parole” (La casa de las Artes de la Palabra) en Quebec; la “Réseau national du conte et des arts de la parole” (Red nacional del cuento y las artes de la palabra), asociación que agrupa a numerosas estructuras dedicadas a la narración de historias. Encontramos en el país vecino otra expresión: “les arts du récit” (las artes del relato), que Henri Touati (2000) explicó en la investigación que publicó bajo ese título diciendo: “El trabajo del narrador en su forma contemporánea será calificado en este estudio con el término “arte del relato”, su forma más tradicional: la tradición oral” (p. 7). Existe el “Centre des Arts du Récit en Isère” (Centro de las Artes del Relato en Isère), dedicado a las artes del cuento y de los contadores de historias.

Sí, contar es un arte. Como tal, está habitado de una estética. En el Diccionario de Narración Oral mencionado anteriormente, escribí también la entrada correspondiente a este concepto aplicado a la narración de cuentos:

Estética proviene del griego *αἰσθητική* [*aisthetiké*], que significa “sensación”, “percepción”. La Real Academia de la Lengua la define del siguiente modo:

1. adj. Perteneciente o relativo a la estética.
2. adj. Perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza.
3. adj. Artístico, de aspecto bello y elegante.
4. f. Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte.
5. f. Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico.
6. f. Armonía y apariencia agradable a la vista, que tiene alguien o algo desde el punto de vista de la belleza.

Si “estética” alude a la percepción y aprecio de la belleza, a lo que es artístico, bello, agradable, podemos afirmar que todo en el narrar es susceptible de albergar belleza y, por tanto, que hay una estética de la narración.

Antes de nada, pero no por ser más ni menos, sino por ocurrir en primer lugar, hay una estética en el momento, en el conjunto de personas reunidas, en el dónde y cómo, y hasta en el porqué. La hay en ese humano y feliz momento en que nos miramos, nos contamos, nos escuchamos. La belleza puede habitar en mil y un recovecos de cada una de las infinitas ocasiones, únicas e irrepetibles todas ellas, en las que en cualquier lugar del mundo se comienza a narrar y a escuchar una historia.

Hay estética en la escucha, en la decisión de escuchar, de prestar oídos a otro, de hacer un hueco en la vida y en el alma para recibir una historia narrada. La belleza habita en esa voluntad de atender al otro, en las miradas y gestos de los escuchantes, en su actitud, en su estar. Y por supuesto, vive en el deseo de contar, de compartir una historia, de poner voz a un relato que nos acompaña, para que también viva en otro.

Hay belleza en la entrega de quien narra y en cómo narra. En el modo de contar se encuentra el estilo de cada narrador: su estética. Crearla es el trabajo y el compromiso de todo contador de historias. Será propia y única -o debería serlo-, le caracteriza y define, lo distingue y diferencia.

Cada herramienta puesta en juego al contar una historia da forma a la estética del narrador: en la voz la percibimos en su timbre, sus matices, entonaciones, modulaciones, en sus giros, saltos, piruetas, en su capacidad de conmover, de transmitir; la hallamos en los silencios, en la mirada, en el gesto, en el movimiento y en la quietud, en el uso del espacio, en la presencia.

Lo que se cuenta, y cómo se cuenta conforma una estética: el lenguaje empleado, las combinaciones de palabras y conceptos, el fondo y sentido de un relato; la concepción de un espectáculo, cómo y con qué está creado.

En el recuerdo que deja una historia, en la huella, y sí, también en el olvido, habita la belleza.

En nuestros días, el modo en que se cuentan historias es bien diferente a como se hacía tiempo atrás. La narración oral actual es un viejo arte, vestido con un traje nuevo.

2.3.2. Contar cuentos como espectáculo

Como actividad artística la narración de cuentos se enmarca en la vida cultural y social de los ciudadanos de la postmodernidad, y su otrora naturaleza cotidiana ha ido evolucionando hacia la espectacularidad. Recurro a la RAE para definir espectáculo: “Función o diversión pública celebrada en un teatro, en un circo o en cualquier otro edificio o lugar en que se congrega la gente para presenciarla”. Efectivamente, cuando de manera pública se convoca la asistencia a un determinado espacio para escuchar historias, tiene lugar un espectáculo. Como tal, presenta unas cualidades técnicas y artísticas. El narrador actual, como centro de un espectáculo en torno al cual se reúne un grupo de personas, se diferencia del conocido como “narrador tradicional”, entre otras cosas, por su relación previa con el público. Sanfilippo (2006) señala al respecto:

En el pasado, los narradores familiares o comunitarios eran miembros de la comunidad o, si tenían otra procedencia, de todas formas contaban para un público homogéneo, una colectividad que compartía valores y formas de vida; en la actualidad, el narrador es un artista que actúa para un público de individuos que se han reunido para la ocasión y, a menudo, no sólo no tienen valores comunes, sino que ni siquiera tienen los mismos hábitos de recepción. (p. 378)

Esta diferencia distancia al narrador del siglo XXI de su predecesor inmediato. En los últimos siglos, en Europa se han contado muchos cuentos, pero en proximidad, es decir en familia o en grupos vecinos, más o menos numerosos. El cariz espectacular tal como lo percibimos hoy en día, en tanto que representación pública ante gentes desconocidas, caracteriza a narradores de otros tiempos, como los aedos y rapsodas de la antigua Grecia, los juglares medievales, los escaldos escandinavos; o de otros lugares, como los narradores árabes que contaban en plazas o cafés (aún quedan algunos) o los contadores africanos que hasta hace algunos años, aún llevaban sus historias de pueblo

en pueblo. Tanto ellos como otros muchos a lo largo y ancho del mundo, hicieron del narrar bien su profesión, bien una práctica habitual en la que se especializaron, manteniendo al mismo tiempo alguna otra ocupación o labor en su comunidad.

Puesto que al contar no solo se dice un texto, sino que intervienen otros elementos expresivos como el gesto, el movimiento, el ritmo, la improvisación, o la interacción con los oyentes, puede decirse que, de alguna manera, el aspecto espectacular -entendido como el esmero del contador por ganarse a su público- está presente desde el momento en que se cuenta más allá del umbral íntimo. De los narradores de la tribu wolof de Senegal, Díez y Díez-Taboada (1980) escribieron:

Habitualmente cuentan sus fábulas al anochecer, a la luz de la luna, delante de las entradas de sus cabañas o sentados en la arena en medio de la plaza pública de la aldea. El narrador se sitúa en medio del círculo, recurre a todo para divertir a sus oyentes, escenificando a los hombres y los animales, intenta imitar sus gestos, sus visajes y el sonido de sus voces, a veces canta y la asamblea repite el estribillo acompañado por mil palmadas y del batir del tam-tam. (pp. 74-75)

Aquel que dominaba el arte de hablar, de narrar, y lo practicaba en su comunidad, tanto si hacía de ello su modo de vida como si no, y fuera cual fuera el rol o función social que cumplía con ello, era consciente de la cualidad espectacular que implica atraer y mantener la atención. Garzón Céspedes (1991), afirma:

Cuando uno ha visto un cuentero indígena, (...) desplazándose intuitivamente al contar por todo el espacio disponible, acompañando las palabras y sus intenciones con una voz donde se diferencian tonos, volúmenes, ritmos, todo, y con un uso continuo de los lenguajes de la mirada, la mínima, el gesto, la postura, la proximidad para expresarse y envolver, para comunicarse, no quedan dudas de que la narración oral es escénica desde que fue asumida por primera vez como arte. (pp. 28-29)

Por tanto, contar entraña espectacularidad, y tiene además una dimensión escénica. Esta cualidad, según el mismo autor, puede formar parte del momento narrativo oral, pero no toda narración lo es, pues requiere que quien cuenta tenga una conciencia, intención, preparación, y práctica escénica. De ahí que creara una línea de investigación

y trabajo que denominó “narración oral escénica”. Garzón Céspedes (1991) declaraba con contundencia: “Que la narración oral es en esencia escénica, y que cuando alcanza su plenitud creativa es un arte escénico, resulta en la actualidad evidente” (p. 22). Con el nombre “narración oral escénica” dio a conocer sus ideas acerca de la práctica de contar cuentos ante un público, influyendo notablemente en el desarrollo del oficio, tanto en América Latina como en España. Sin embargo, lo que para él era evidente continua hoy en día generando controversia, pues en muchos estamentos sigue sin percibirse la narración oral como arte escénica. En la segunda mitad de los años setenta y en los primeros ochenta, momento en que comenzó a impartir talleres, se refería al contar como “hecho o acto escénico”. Según el propio Garzón Céspedes (1991) explicaba, en un primer momento no quería que nadie se sintiera excluido por una cuestión de terminología:

Deseaba no alejar a los que entendían la narración oral solo como tradición oral; no alejar a los narradores de la corriente escandinava dirigida a los niños; a los docentes vinculados a esta corriente y que entendían -muchos todavía entienden- esta práctica utilitariamente al servicio de la educación y de la promoción a la lectura, y no integrada sin pérdida de su jerarquía artística a estos procesos; no alejar a los que suscribían -suscriben- términos como el de “literatura oral”, entre otros susceptibles, si no eran alejados de antemano, de ser incorporados a nuestro movimiento. (p. 23)

Decidió acuñar la denominación “narración oral escénica”, cuando sus investigaciones, reflexiones y su propia práctica, se lo confirmaron, y lo hizo para propiciar el crecimiento artístico, estético y ético de la narración, “para proseguir en la socialización desde bases más sólidas, artísticamente irrefutables” (p. 27). Para Garzón Céspedes el término narración oral agruparía a los que él llama “cuenteros” así como a todos los narradores tradicionales (aclaro que en ambas denominaciones se incluiría a todos aquellos portadores de la tradición oral en las diferentes sociedades), a quienes cuentan conforme a la escuela escandinava (para niños en bibliotecas, como herramienta de animación a la lectura), y a los narradores orales escénicos, es decir, los seguidores de su línea de trabajo. Fundó el Movimiento Iberoamericano de Narración Oral Escénica, que además de propiciar eventos de narración en muchos países, generó no pocas

reflexiones teóricas. Garzón Céspedes consideraba que, dada la escasez de bibliografía sobre la narración oral en aquel momento, el material producido desde el movimiento sería un gran aporte. Efectivamente lo fue, y sin duda tanto sus talleres, como los eventos que organizó, contribuyeron a despertar el interés hacia la narración oral, impulsando su movimiento de renovación en muchos países. La narración oral escénica defendía (y defiende) la narración como hecho escénico, como arte, como disciplina dirigida a todos los públicos, y especialmente a jóvenes y adultos, ejercida por personas de todos los oficios, pero sobre todo por quienes tengan formaciones escénicas, que se preparen convenientemente para contar conforme a unos criterios artísticos bien definidos. Con el tiempo, la propuesta de Garzón Céspedes terminó siendo excluyente, puesto que las pautas que definían la práctica de la narración oral escénica ceñían la forma de contar a ciertos parámetros. Muchos de sus discípulos terminaron siguiendo un camino propio distanciándose del maestro. En la actualidad se escuchan los ecos de su legado, pero ya no ejerce la influencia que caracterizó aquellas dos últimas décadas del siglo pasado.

Según todo lo dicho y resumiendo, contar implica una espectacularidad natural que se desprende de los códigos que utiliza todo narrador para generar en los oyentes interés y expectación. Al mismo tiempo, para que narrar pueda ser considerado como espectáculo de alcance público, para que funcione ante un grupo más o menos numeroso de personas fuera de un ámbito próximo y familiar, es necesario que el narrador conozca las herramientas escénicas de que dispone y las utilice conscientemente. Como en cualquier arte, un largo camino diferencia la práctica de un aficionado de la de un maestro. Por eso, dependiendo de la experiencia y habilidad del narrador, el espectáculo ofrecido puede ser valorado conforme a su mayor o menor calidad, y a su idoneidad o no para ocupar ciertos escenarios. El general desconocimiento de la narración oral para adultos y del trabajo que hacen muchos de sus especialistas, sumado a los prejuicios de nuestra sociedad hacia el cuento (aún asociado al mundo infantil), provocan que la presencia del cuento contado en los teatros y la consideración de la narración oral como arte escénica, sea una cuestión aún en debate.

2.3.3. Narración oral y teatro

Narración oral y teatro tienen cosas en común, pero también claras diferencias. Coinciden en que se valen del cuerpo, el gesto, el espacio, para llegar al público; en que se genera un espectáculo desde un escenario (o lugar que juega ese papel); y en que se produce una suerte de representación. Representar es, según su primera acepción en la RAE: “Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene”, conforme a la cuarta: “Recitar o ejecutar en público una obra dramática”; y en la séptima: “Ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente”. Según estas definiciones, actor y narrador hacen presentes con el uso de la palabra cosas, hechos, situaciones, emociones; recitan o ejecutan una historia; y crean la imagen de algo. Pero lo hacen valiéndose de estrategias diferentes, aunque próximas. La narración evoca con la palabra la representación que de lo que cuenta hace quien escucha, mientras el teatro ofrece directamente tal representación.

El teatro del siglo XX ha explorado la narración oral. El director inglés Peter Brook escribió en 1980:

Este aspecto más teatral de la narración oral encuentra su mejor aplicación en una de las corrientes teatrales más interesantes del teatro italiano contemporáneo, el Teatro di Narrazione, que desde hace más de una década explora y propone narraciones teatrales de gran variedad y originalidad. (Como se citó en Sanfilippo, 2005, p. 380)

Efectivamente, en Italia la narración oral se ha desarrollado desde el teatro, siguiendo una evolución diferente a la que hallamos en España o en Francia. Pero tanto en estos países como en Latinoamérica o África, muchas personas comienzan a contar cuentos tras haber pasado por el teatro. Algunas se especializan en el contar y otras practican varias disciplinas al mismo tiempo. Hay actores que narran, artistas de circo que narran, narradores titiriteros, narradores que terminan haciendo teatro... Es corriente encontrar profesionales que emprenden diversas artes escénicas.

La cubana Elvia Pérez, que se define como actriz, escritora, compositora, narradora oral y directora artística, escribe:

(...) El que se propone hacer una presentación artística con su trabajo, el que se presenta en salas de teatro, en espacios escénicos con un objetivo claramente dirigido a manipular las emociones del que escucha, ya sea hacerlo reír, llorar, pensar, etc., amplificando su voz, sus gestos, haciendo un trabajo de dramaturgia con el cuento o los cuentos es para mí un actor-narrador y me parece justa la definición de algunos especialistas en el tema que lo han llamado “teatro de presentación” o “teatro de la palabra”; nosotros que nos hemos acostumbrado a ver su lado de oralidad artística lo podríamos llamar “oralidad artística escénica”, u “oralidad escénica” (...). (Como se citó en Prat, 2016, párr. 17)

La narradora V. Imaz (comunicación personal julio de 2009) cuenta que cuando en el País Vasco de los años ochenta y noventa comenzaba a desarrollarse la narración actual, quienes empezaban a practicarla no sabían muy bien cómo nombrar lo que estaban haciendo, tipificándolo como una especie de “teatro del relato” y en ocasiones, cuando la narración se ofrecía en primera persona, como un sucedáneo del monólogo teatral. Dice Ortiz (2009) que “a nivel profundo el actor siempre cuenta, lo que sea, y el narrador siempre interpreta, pues revive algo que no sucede en ese mismo momento” (p. 17). Aun cuando, desde un punto de vista filosófico esto puede ser cierto, en la práctica, en las técnicas, pueden encontrarse los límites entre ambas disciplinas.

La narración oral actual, a medida que ha ido evolucionando, ha reflexionado y teorizado en torno a cómo contar, y a lo largo de ese proceso se han marcado las diferencias entre narración y teatro. Los narradores profesionales más reconocidos han evidenciado con su trabajo dichas distinciones, pero a pesar de ello, a veces las fronteras siguen sin estar claras, sobre todo entre quienes no conocen suficientemente la narración oral. Una circunstancia que vino a anudar aún más la madeja inicial, fue el advenimiento de muchos actores al mundo de los cuentos como consecuencia de la crisis económica. Tras la caída de muchas compañías y la disminución del mercado teatral, algunos actores vieron una salida fácil en la práctica del cuento, y la abordaron desde lo que sabían hacer: actuar. La narradora A. Chavagnon (comunicación personal, octubre de 2016), dice que en los años ochenta en Francia, durante el *renouveau*, ningún actor decía que contaba cuentos, no era algo que les interesara en general, sin embargo, ahora son muchos los actores sin trabajo que se hacen narradores. Si bien es cierto que,

desde los primeros pasos de la nueva narración, profesionales de la escena se encontraron con el cuento y fascinados, exploraron este camino manteniendo por otro lado su faceta de actor, también es verdad que la crisis económica tanto en España como en Francia, produjo ese efecto de “llegada” de actores al cuento. Entre aquellos que entienden las diferencias entre ambas disciplinas, y valiéndose de los recursos escénicos aprendidos, buscan la voz del narrador dejando a un lado al actor, se observa la diferencia en su modo de hacer conforme practiquen una modalidad u otra. En otros aflora excesivamente el actor, o el animador, o el clown, y cuando esto ocurre, la narración resultante es un híbrido, una mezcla de estilos y de intenciones, a veces carente de la autenticidad que debería en principio, caracterizar a un narrador. Por otro lado, la profesionalización, la competencia derivada del número cada vez mayor de narradores, ha dado lugar en ocasiones, a un modo de trabajar que puede rayar lo teatral. En Francia comienza a advertirse una excesiva teatralización de algunos espectáculos de cuentos, criticada por aquellos que entienden que narración y teatro, aun compartiendo los escenarios y muchos recursos expresivos, tienen particularidades bien diferentes. A este respecto me parece especialmente acertada la reflexión de Buenaventura (2010) que comparto plenamente:

Para mí la esencia de lo teatral no es la representación ni el personaje. Hay formas teatrales en las que la representación ocupa un lugar mínimo, despreciable. Hay otras en las que el personaje es un resultado de la interacción de un corista, un músico y un bailarín, podríamos decir que nadie lo representa, entre los tres lo sugieren, lo construyen. Para mí el hecho teatral es la puesta en escena de un acontecimiento y contar cuentos es el acontecimiento de la palabra. Por ese camino me permito afirmar que contar cuentos es una forma teatral, tal vez la primera.

En una ocasión, Enrique Buenaventura, mi padre, director de teatro y dramaturgo, después de ver un espectáculo mío dijo al respecto: Sí, es una forma teatral. Una forma teatral cuyo secreto reside en resistir a la tentación de representar. (p. 236)

Dice Mateo (2010) que “toda palabra tiene su “teatralidad” y el cuentista (incluso aquel que da preeminencia absoluta y única a la palabra) deja perceptibles toda suerte de

signos que acompañan a la narración y deja entrever lo que la historia imprime en él” (p. 189). También señala que hay una confusión entre teatralización y teatralidad. ¿Cuál sería la diferencia entre ambos términos? La teatralidad se refiere a la naturaleza espectacular de contar cuentos de la que ya hemos hablado, la teatralización a la actuación, a la manera de representación característica del teatro, donde las imágenes ya están hechas, estudiadas y medidas, ofreciendo una visión, la del director, que el público recibe y observa. El cuento contado, a pesar de su teatralidad, permite al escuchante crear sus propias imágenes. En la narración oral: “La “representación” (en el sentido de lo que es visible) de la historia se construye por trocitos a través del cuerpo y las entonaciones de la voz, de pequeños toques, como un rompecabezas incompleto que el público debe reconstituir” (Mateo, 2010, p. 190).

No quiere esto decir que el narrador no haya estudiado cómo contar, cómo moverse, cómo jugar con los elementos de que dispone, en absoluto, eso es parte de su trabajo, la diferencia es cómo usa esos recursos para sugerir, para *hacer ver* la historia y no para representar. La mayor diferencia entre narración y teatro es que el narrador no deja nunca de ser quien es, no interpreta, no actúa, no se transforma en otro. Se mueve en el campo de la autenticidad, conoce su historia, la vive y transmite desde quien es. Bryant (1965), expresa esta idea de la siguiente manera:

Para contar una historia, se precisa indefectiblemente una identificación del narrador con el acontecimiento; en definitiva, relata algo que ha sucedido fuera de él. Por el contrario, interpretar un papel, implica, necesariamente, la identificación del actor con su personaje, lo cual es esencialmente distinto. (p. 122)

Poner voces, hacer gestos o movimientos que presenten a un personaje del cuento puede perfectamente tener cabida en la narración oral, claro que sí, siempre que estas herramientas estén bien integradas. Hindenoch (2012) explica que, aunque el narrador pueda encarnar algunos personajes, cuando la voz que narra retoma la palabra ya no hay personaje: “vuelve el narrador que no puede ser otro que sí mismo” (p. 10). Para este autor, entre narración y teatro hay dos diferencias esenciales, la primera radica en que el narrador está solo mientras el teatro es un arte colectivo, y cuando el teatro es efectuado por un solo actor entra en juego la segunda y más profunda diferencia: las

únicas imágenes que pueden esperarse son las que tanto el narrador como el público ven con su imaginación.

La gran mayoría de profesionales del cuento coinciden en que la frontera entre teatro y narración oral viene marcada por estas propiedades del arte del cuento: contar es sugerir, es *hacer ver*, y el narrador no interpreta un personaje cuando cuenta, su palabra nace de quien *es* como persona, aunque algunos se inventen un pasado o una vida no del todo cierta mientras cuentan, pero eso es otra historia...

2.3.4. Rasgos de la narración oral

Acabamos de apuntar dos de los más significativos. Además, a diferencia de espectáculos como los de teatro, ópera o danza, en la narración se elimina la cuarta pared, estableciéndose una interacción narrador-público. Ya que hemos hablado de las relaciones entre narración oral y teatro, huelga decir que un narrador tiene más que ver con un Clown que con un actor, pues el primero es sinceridad en estado puro, su éxito depende de su autenticidad, de no ser otra cosa más él mismo, punto de partida para construir su número y despertar la risa. El narrador cuenta desde sí mismo, y desde ahí, interpela a quien escucha. En eso también está cerca del Clown, pues como decía Lecoq (s. f.): “Uno no hace el Clown delante del público, uno actúa con él. Un Clown que entra en escena, entra en contacto con todas las personas que constituyen el público. Su juego está influenciado por estas reacciones” (párr. 15). De igual modo, la narración se construye en interacción con el auditorio, es un arte de la comunicación.

Garzón Céspedes (1995) relaciona la narración con la conversación, y “en ese diálogo artístico, abierto y dimensionado, no se cuenta para el público, sino con el público, que crea e imagina metido también en el espacio del cuento, y devuelve así las palabras, la voz y los gestos, transformándolos en participación” (p. 134).

La esencia de todo acto narrativo, su sentido primigenio, es establecer una comunicación, intercambiar experiencias. Así sucede en el día a día cuando contamos a los demás nuestras pequeñas o grandes historias vitales, y así acaece cuando un narrador profesional comienza su espectáculo:

Se necesita, ante todo, establecer comunicación entre el narrador y su público,

algo así como una corriente vivificante que llega a través de la emoción. Y es la voz humana, la voz del narrador, el artífice insustituible de imágenes, de imágenes verbales a las que un estado de creencia, es decir la adhesión fundada en las condiciones puramente subjetivas, les confiere validez objetiva. (Pastoriza, 1972, p. 10)

Esta esencia comunicativa hace de la narración un arte vivo, como tal, siendo espectáculo, es siempre diferente, no está cerrado ni encapsulado en un guion inamovible, en una sucesión de pautas aprendidas y repetidas sin fin. Por más que la preparación pueda ser exhaustiva, siempre dejará espacio para todo lo inesperado, para adaptarse al momento único e irrepetible en que se cuenta una historia. El cuento puede ser siempre el mismo, pero su narración será distinta cada vez.

El narrador no memoriza la historia leída o escuchada, repitiéndola con puntos y comas. Su tarea consiste en adaptarla y crear su propia versión, que por suya será diferente a las de otros narradores. Así, en tanto que creador será artista, de otro modo, se limitaría a prestar su voz a un texto, hecho que si bien tiene también rasgos artísticos tal como lo demuestran los buenos declamadores, no constituye el rasgo distintivo del arte de contar. Aportar una forma, un carisma, una mirada única sobre las viejas y las nuevas historias, ha sido el trabajo del narrador desde siempre, y lo es tanto o más en este momento. Como dice Calvino (1988), “el relato vale por lo que sobre él teje una y otra vez el que lo cuenta, por ese nuevo elemento que se le adhiere al pasar de boca en boca” (p. 40). La oralidad “siempre es inventora o reinventora” (Garzón, 1995, p. 134). “El cuento que se cuenta no es nunca el cuento que se escribió, ni el cuento que se escuchó. Es ese cuento pasado por el corazón, la razón y la voz del que lo cuenta y de su público” (Garzón, 1991, p. 99). Esta variabilidad, esta puerta abierta a la experimentación y la sorpresa, es una de las particularidades de la narración, una de las características que la diferencia del teatro que vive ceñido a un texto fijo. Esta flexibilidad surge de la interacción con el público y del dominio de la práctica de contar, llevándose a cabo sin perder la noción de espectáculo, es más, constituye uno de sus atractivos.

Durante la preparación de la historia se trabaja para un público, se planifica cómo hacer evolucionar la trama para crear un efecto, cómo transmitir tal o cual sensación, cómo causar determinada impresión; después, durante el acto performativo en que se cuenta,

el narrador juega con el tiempo, el espacio, con sus recursos expresivos, con la interacción con el público y la improvisación a la que nos acabamos de referir.

En esa preparación juega un importantísimo papel el trabajo de oralización del texto cuando la fuente es literaria. Hay que señalar que en nuestros días, incluso los cuentos de tradición oral llegan a nosotros por vía escrita, la mayor parte de las veces, en versiones retocadas, más próximas al lenguaje escrito que al oral. Oralizar consiste en buscar el lenguaje que facilite la comprensión por parte del oyente, así como la retención por parte del contador, jugando con el ritmo y la puntuación del lenguaje, y con la estructura narrativa de la historia.

Para la narradora Verbena (2014), “Oralizar es un proceso de recreación según nuestro propio universo y nuestra personalidad como narradores/as. (...) Oralizar es el proceso de hacer nuestra una historia. De este modo, adquiere densidad y se hace única” (párrs. 3 y 12). De manera que en proceso se establece un doble juego, por una parte se lleva el texto al terreno de lo oral, y por otra, la historia toma forma tras pasar por el tamiz del narrador. A su vez, el escuchador la rehace conforme a sus propias experiencias de vida y su personalidad. “La oralidad (...) funciona sobre una especie de malentendido “creativo”. No vemos forzosamente la misma cosa, pero la historia está a mitad de camino entre emisor y receptor, en un acuerdo libremente asumido” (Mateo, 2010, p. 80).

Al contar, el narrador puede optar por la palabra desnuda, o utilizar elementos que la acompañen o adornen. Música, objetos, u otros ingredientes están permitidos, pues como dice Ortiz (comunicación personal, 13 de enero de 2017) “la expresividad del ser humano no tiene límites”, pero sin olvidar que en la narración oral, el peso lo tiene la palabra. “Lo esencial, en último caso y cualesquiera que sean los medios, es embarcar al auditorio en la ficción, el dar a imaginar” (Mateo, 2010. p. 187). Dar a imaginar, amplificar la evocación, proponer una pincelada sugerente... Esos serían los usos de los elementos complementarios. Además, es necesario medir cómo y en qué momento van a emplearse. Los recursos deben estar al servicio de la palabra y tener un sentido, un porqué, de lo contrario, sobran absolutamente. De nada valen mil adornos, mil sorpresas saliendo de una maleta (muchos narradores se acompañan de una) si falta lo fundamental que es atrapar la atención del público, captar su interés y llevarlo de viaje

a través de la historia, mediante la palabra. En un afán de ofrecer marcas distintivas, algunos narradores se han embarcado en la preparación de espectáculos que emplean recursos bonitos, atractivos, pero sus palabras están tan huecas y faltas de peso narrativo, que al salir, el público no recuerda qué le han contado. La palabra en sí misma es muy poderosa, el narrador no necesita nada más para hacer ver y sentir una historia. B. Calvo (comunicación personal, 13 de enero de 2017), cofundadora del Maratón de los Cuentos de Guadalajara, comentaba a este respecto:

Vi un espectáculo muy bonito de una narradora con un grupo de jazz, y me fijé en los zapatos de un músico, pero he olvidado lo que contaba. Es un peligro que los propios profesionales piensen que la palabra es demasiado pobre, la fuerza de la palabra y la historia en sí y lo quieran vestir de muchos complementos que pueden quedar muy bonitos, pero se puede perder el sentido de la narración. Hago una distinción entre los narradores que se sirven de la palabra y los que sirven a la palabra. La evolución de la narración debería tender a servir a la palabra, no a servirse de ella.

A través de la palabra narrador y oyente comparten un instante generoso, porque:

Hablar es dar, darse, ofrecerse al otro, concederle el honor de una visita, una llamada, ser capaz de entrar en él. Escuchar es recibir, acoger, abrirse al otro, ser capaz de llevar al otro en uno mismo. Si darse y recibir son dos maneras de unirse al Otro, sabemos bien que en el fondo, nada se une verdaderamente que cuando el uno y el otro son la llave y la cerradura que abren la misma puerta en cada uno. (Hindenoch, 2012, p. 72)

La complicidad que se establece entre narrador y escuchador, la entrega de cada uno durante el tiempo de la historia, es seguramente, el rasgo más hermoso del arte de contar cuentos. Generosidad mutua que da lugar a un momento único, intenso, vivo, tremendamente humano.

Ambos cuentan y escuchan, pues el narrador, para que se produzca esa interacción con el público a la que antes hacíamos referencia, ha de permanecer a la escucha de su auditorio, y este, mediante su mirada, gestos y reacciones, “cuenta” algo de sí y de cómo

está recibiendo la historia, se muestra de alguna manera. Imaz (2014), dirigiéndose a un lector narrador, expresó con estas palabras su manera de entender la escucha:

Realizar una escucha de calidad pasa por un ejercicio de atención plena por nuestra parte y por conseguir y mantener la mayor atención posible por parte del auditorio. Ambos ejes podrían orientar prácticamente toda la formación que precisamos para narrar: presencia, enraizamiento, respiración, habitar el cuerpo, concentración, crear y creer en el imaginario... en relación con la escucha interna, y mirada, elocuencia, expresividad, ocupación del espacio, manejo de las pausas y precisión y riqueza de las palabras... en la escucha externa, destinada a crear un vínculo con el auditorio.

Si deseamos que nos escuchen de verdad, hemos de escuchar a nuestra vez. Escuchar no puede ser solo una pose. Es el lenguaje del corazón. (párrs. 4 y 5)

Escuchar y contar son las dos caras de la misma moneda, se dan al mismo tiempo, no tienen sentido la una sin la otra.

La narración oral implica ser (auténtico), oralizar, versionar, dar, hacer ver, escuchar, implica transmitir, verbo que nos lleva a otra de sus señas de identidad: la transmisión. Durante su larga historia ha sido un arte transmitido de generación en generación, o de maestro a aprendiz. Ahora, la formación de los narradores sigue otros caminos. Talleres, lecturas teóricas, reflexiones, conversaciones, o escuchar a otros, son pasos en el largo camino que conlleva el aprendizaje de este oficio en absoluto sencillo, a pesar de su aparente simplicidad.

Hay algo más en lo que se refiere a la transmisión: antes el cuento era libre y era de todos, no tenía dueño, su destino era deslizarse en cuantas más voces mejor. En estos tiempos que corren se otorga gran importancia a la autoría, a la firma, aunque paradójicamente proliferan las imitaciones por doquier, en todos los ámbitos, se “copia y pega” olvidando citar las fuentes, nombrar al hacedor de las palabras que inspiraron las nuestras. Para ser honestos y en justo equilibrio entre el ancestral carácter viajero del cuento y la firma de autor tan relevante en nuestros días, los narradores profesionales deberían mantener un código ético respecto al trabajo de sus compañeros. Imitar y copiar puede salvar a alguien un día o dos, pero nadie que aspire a ser

competente en su oficio puede prosperar sin forjar su propia senda; en el caso de la narración oral, sin dar forma a su propia voz. Los cuentos tradicionales son de todos, pero sus variantes son obra de cada cual. Crear la propia versión de una historia y la estructura de su espectáculo es el trabajo del narrador, y su firma. Además, sería conveniente que citara sus fuentes, sobre todo cuando provienen de la literatura de autor, o cuando una historia se ha conocido a través de otro narrador. No deja de ser un acto de respeto y homenaje a los escritores que crearon la historia, o al narrador que antes de nosotros, en ese deambular de voz de voz de los cuentos, nos descubrió el relato que ahora viaja en la nuestra. Dice llkabbo, un narrador bosquimano lxxam que “el cuento es como el viento” (de Prada, 2011, p. 5), como él recalca en los más imprevisibles puertos tras recorrer el espacio entre un ser y otro ser. No se puede atrapar una buena historia porque siempre habrá alguien que, tras escucharla, quiera contarla a su vez, al fin y al cabo es su volatilidad lo que las mantiene vivas, lo que ha permitido que lleguen hasta nosotros cuentos cuya antigüedad es incalculable.

Según todo lo expuesto, no cabe duda de que la narración oral es un espectáculo, un arte de la escena, un arte escénico, aunque todavía no esté reconocida como tal, y a pesar de que el arte de contar sea tremendamente antiguo, tanto como el hombre. Narrar historias es un arte viejo y nuevo al mismo tiempo. Henri Touati (2000) aborda esta paradoja:

Definir el arte del relato como un arte primitivo y al mismo tiempo como un arte nuevo, puede parecer contradictorio. La evolución de una práctica comunitaria, de una práctica social hacia un arte de la escena, determina las condiciones de este doble enfoque. Arte primitivo por su capacidad para nutrir otras formas de expresión artística. El teatro, la danza, el cine, las artes plásticas, recuperan y hacen referencia a estas formas narrativas. Remiten a una visión del mundo y a su explicación a través de miradas influenciadas por los grandes mitos, las grandes epopeyas, los grandes relatos o simplemente, por el prisma de un cuento popular de tradición. Arte nuevo por su capacidad de nutrir la actividad de artistas contemporáneos, de crear un espectáculo vivo y mantener un hilo permanente entre la tradición oral en sus prácticas sociales, y las formas modernas de acceso al arte y a la cultura.

Estamos pues ante un arte nuevo heredero de un largo pasado, que da forma a espectáculos interactivos y artísticos.

2.3.5. Nuevos narradores

Como veremos en el apartado 2.4., la figura del contador de historias, aun presentando rasgos comunes en todas las culturas y momentos históricos, ha tenido al mismo tiempo particularidades específicas, tanto en lo que se refiere a su función social como al rol que jugaba dentro de su comunidad. El narrador de cuentos ha ido cambiando conforme cambiaban las sociedades. En Europa, concretamente en España y Francia, territorios en los que fijo mis observaciones, los últimos narradores tradicionales están a punto de desaparecer. Herederos de una tradición oral que recibieron de las voces de sus ancestros, sus descendientes no han tomado el testigo, dejando caer en el olvido las viejas historias y optando por modos de pasar el tiempo donde contar cuentos no encuentra lugar.

Desde los años ochenta del siglo pasado hasta hoy, conforme se apagaban las voces de los narradores tradicionales -es decir, aquellos que contaban dentro de la cotidianidad de la familia, de las reuniones de vecinos o amigos, como parte de la vida diaria-, se ha desarrollado una renovada manera de contar cuentos. Ahora se comparten historias en actos públicos organizados específicamente para tal fin, donde el narrador es un artista que cuenta frente a una concurrencia que acude a escucharlo. La vida ha cambiado, no somos los mismos que hace cien o cuarenta años, el narrador tampoco.

Los “nuevos narradores” reciben diversas denominaciones: narrador oral, cuentacuentos, cuentista, cuentero, contador de historias, narrador de cuentos... Los usos y maneras de entender cada uno de estos nombres son múltiples. No existe acuerdo para ninguno de ellos, radicando en la interpretación personal lo que cada nombre designa, así como la elección del término con el que, quien cuenta, prefiere autodenominarse. Seguramente, el más utilizado entre el público sea cuentacuentos, aunque este término recientemente integrado en la RAE es para Pelegrín “una invención apropiada para las nuevas metamorfosis de la narración oral” (como se citó en Sanfilippo, 2005, p. 153). A grandes rasgos podríamos decir que cuentacuentos está asociado a contar para niños, cuentero es el término más extendido en Centroamérica,

Venezuela y Colombia, pero no gusta mucho en Argentina, donde se le da el toque despectivo que puede tener en España cuentista, denominación sin embargo, del agrado de muchos contadores en nuestro país, a pesar de sus acepciones sociales menos amables. Narrador oral es una especie de genérico que otorga (o lo parece) cierta seriedad.

En Francia por el contrario, existe uniformidad en cuanto al nombre empleado. La persona que cuenta cuentos en público es un “conteur” o “conteuse”, cuya traducción según el diccionario francés/español sería: cuentista, autor de cuentos, narrador, cuentacuentos.

A ser narrador de cuentos se llega por muy diversos caminos. Algunos lo hacen desde el teatro, otros desde la animación sociocultural, y aún muchos más, aterrizan en esta práctica provenientes de las profesiones más diversas, traídos por razones tan personales como variadas. La heterogeneidad en cuanto a formación, motivación e historia de vida, es una constante.

El cuestionamiento existente en cuanto a la forma de nombrar las cosas, la gran diversidad de contadores, y el desarrollo en las últimas décadas de la práctica de contar cuentos en todo el mundo a través de los cauces más variados, conduce irremediablemente a afirmar que la narración oral no es una sola cosa, ni se hace de una determinada manera, ni puede ser definida bajo un único prisma. Digamos que hay distintas formas de concebirla, entenderla, defenderla y practicarla.

Pep Bruno (2013) propone una clasificación de los narradores en cuatro tipos, aclarando que no son excluyentes, es decir, un narrador puede incluirse en una o en varias de estas categorías. Su proposición es muy completa y puede ayudar a entender, de manera global, los diversos contextos en que se cuentan cuentos, y el rol de quien lo hace en cada uno de ellos:

- **El narrador popular**, sería aquel, aquella, que cuenta entre iguales en un contexto no preparado específicamente para la narración. Entrarían en esta clasificación por ejemplo los narradores y narradoras tradicionales que forman parte de la cadena de transmisores de cuentos tradicionales, o los narradores

sociales (tal como los define Juan José Prat Ferrer) que podría ser quien cuenta un chascarrillo o una leyenda urbana en una barra de bar; o los narradores espontáneos (tal como los definía Ana María Bovo). [iguales sí / contexto no]

- **El narrador instrumental**, sería aquel, aquella, que cuenta no entre iguales y en un contexto no preparado. En este caso suele ocurrir además que el cuento suele servir de medio para la consecución de otros objetivos. Un ejemplo claro podría ser el de una maestra que cuenta un cuento en clase (para trabajar la capacidad de atención de sus alumnos), o una bibliotecaria que cuenta un cuento en la biblioteca (para animar a que se lean ese libro los usuarios), o un librero que cuenta un cuento en su librería (para que los clientes de su librería se lo lleven), o un religioso que cuenta un cuento para explicar una idea. [iguales no / contexto no]
- **El narrador circunstancial**, sería aquel, aquella, que cuenta entre iguales y en un contexto sí preparado para contar cuentos. Valga como ejemplo los eventos populares en los que se invita a los asistentes a contar cuentos: un maratón de cuentos, una fiesta de oralidad en un colegio. Y también valga como ejemplo espacios tradicionales en los que se reunía gente ex profeso para escuchar cuentos (en calles, plazas, casas, etc.). O incluso una madre o un padre contando a su hijo antes de irse a la cama. [iguales sí / contexto sí]
- **El narrador profesional**, que sería aquel, aquella, que cuenta a un grupo no de iguales y en un contexto sí preparado para contar cuentos. Esta categoría está formada básicamente por el colectivo de los narradores y narradoras que han hecho de contar su oficio y que, por lo tanto, cobran un caché por ello y pagan también sus impuestos por ello, como cualquier otra profesión. Se supone que para ello han de tener unos conocimientos y han de dominar unos rudimentos propios del oficio. [iguales no / contexto sí] (párrs. 20 a 23)

Añadiría a esta clasificación al **narrador aficionado o “amateur”**, entendiéndolo como aquel que cuenta en los contextos donde lo hacen los profesionales, pero no viven de contar, sino que, teniendo otras formas de ganarse la vida, incursionan en ocasiones en esta actividad. Este grupo es tan amplio como heterogéneo. Entre ellos se encuentran

personas amantes de los cuentos que se forman, reflexionan, han escuchado a muchos profesionales y cuentan como afición o como actividad complementaria en sus vidas, desde el respeto tanto al oficio como a las condiciones de trabajo de los profesionales. Algunos de ellos acaban dedicándose a contar, abandonando sus viejos puestos de trabajo. También existe el perfil del aficionado que comienza a contar sin conocer mucho o nada la narración de cuentos, sin haberse planteado con profundidad ni cuál es su historia, ni cómo ha venido desarrollándose en los últimos años, sin tomar en cuenta algunas cuestiones éticas. Este grupo también es numeroso, y ha dado lugar a que se llame narración oral a mil cosas que no lo son, confundiendo conceptos, y al público. Es decir, a pesar de la variedad de posibilidades, de la diversidad de tipos de narradores, hay determinadas prácticas que definitivamente no son narración oral, aunque a veces sean incluidas bajo alguno de sus nombres posibles. Empleando el término “cuentacuentos”, por ejemplo, se han hecho animaciones, juegos y otras actividades infantiles que no tienen nada que ver con la acción de pararse a contar y escuchar.

Tanto la práctica de la narración como su inserción en la sociedad, genera múltiples cuestiones que han conducido a los narradores a agruparse para debatirlas. En Francia, apenas el cuento contado comenzó a tomar forma allá por la década de los ochenta del pasado siglo, ya se organizaron las primeras reuniones que sirvieron entre otras cosas, para asentar el *renouveau du conte*, el movimiento de renovación de la narración. Los narradores españoles comenzaron a fomentar encuentros en los últimos años del siglo XX. Sin duda, intercambiar experiencias, reflexionar y trabajar en equipo, es un medio para que el oficio de contar cuentos avance con paso firme en el panorama profesional de la sociedad en que vivimos. El asociacionismo ha cobrado fuerza en los últimos años, impulsando claramente, el desarrollo de la narración oral.

Los públicos de los nuevos narradores son muy diversos en cuanto a edades, a su relación con el mundo de la cultura, a su hábito de escucha, a sus actitudes hacia el artista y el resto de personas presentes... Uno de los retos a los que se enfrenta el narrador es llegar y cautivar a todos ellos.

A lo largo del capítulo tercero se amplían muchas de estas cuestiones bajo una mirada que aborda al narrador actual y a la narración oral desde diferentes prismas,

poniéndolos en relación con las preguntas de esta investigación. Antes, emprendamos un pequeño viaje por la historia, tras leer las palabras del narrador Pep Bruno (2011), acerca de la narración de cuentos como profesión:

Somos afortunados. Tenemos un oficio extraordinario en el que compartimos emociones, historias, sueños. Un oficio que precisa mirar a los ojos para ser, que habita en el silencio y en la palabra, que existe desde que existe el ser humano, porque contar cuentos es alimentar almas. Somos también los depositarios de palabras e historias que llevan vivas de boca en boca durante cientos de años. Y somos el resultado de un montón de sinergias (escuelas, bibliotecas, folcloristas, estudiosos, escritores, editores...) que desembocaron en la revitalización de un oficio que languidecía. (párr. 18)

2.4. El narrador de cuentos en el tiempo y en el mundo

En las siguientes páginas se traza un esbozo de la figura del narrador en diferentes lugares del mundo y de la historia. Así como pueden encontrarse una enorme cantidad de estudios acerca del cuento en sí, no ocurre lo mismo con el contador de historias, del que no hay mucha información explícita.

Dunlap Cather (2012) en 1908, se refería al narrador de cuentos con palabras poéticas, aunque inspiradoras:

Desde los tiempos más remotos el contador de cuentos fue un personaje importante a quien jóvenes y viejos dispensaban una cálida acogida. Saludado como portador de alegría y escuchado como un oráculo, sus cuentos le franqueaban el acceso a las multitudes, de tal suerte que cuando partía quedaba tras él un dejo de tristeza. (p. 21)

Esta autora, en consonancia con otros investigadores, asegura que en la época del nomadismo, el jefe y el narrador de cuentos eran los hombres más poderosos de la tribu, se les atribuía cualidades que los situaban entre los dioses y los hombres. Su función social, su papel dentro de su comunidad, ha ido cambiando con los tiempos.

No resulta fácil rastrear la figura del contador de cuentos, se escribieron sus historias, pero muy poco acerca de quién era o de cómo ejercía su labor. Se le llamó *penglipurlara* en Malasia (narrador nómada que recorría los templos y mercados, transmitiendo la tradición oral); *sgrun-mkhan* en Tíbet (contador profesional que solía decirse inspirado por el héroe de la epopeya que narraba); trovero del sertón en Brasil (narrador ambulante de romances, chismes e historias que, acompañado por su guitarra, recorría las aldeas del Nordeste brasileño); cachero en el oriente venezolano (una de las palabras empleadas para referirse al cuentero tradicional); *meddab* en Turquía (podía encontrarse en las calles o en los cafés de las ciudades, gustaba de contar historias basadas en la realidad); en Serbia había recitadores de cantos épicos (semejantes a los juglares, conocían extensos poemas que recreaban frente al público; en la España andalusí se escuchaba al *rawi* (contador callejero de la Córdoba del siglo IX, cuyo repertorio giraba en torno a leyendas épicas o amorosas); en todos los rincones, en todos los tiempos, tantos otros...

Propongo a continuación, la evocación de algunos de los narradores que han mantenido vivas las historias contadas a lo largo y ancho del mundo y de la historia. El foco principal estará en aquellos que hicieron del contar su oficio y modo de ganarse la vida, pero eventualmente también citaré prácticas de narración o narradores que aún dominando a la perfección el arte de contar historias, no obtenían su sustento de esta actividad, ejerciéndola en el ámbito privado, frente a un público que podía ser la familia, los vecinos, o los compañeros de trabajo. Puesto que esta cuestión podría ser objeto de una amplísima investigación, no pretendo entrar en muchas profundidades ni ser exhaustiva en lo que se refiere a esta cuestión, sino más bien ofrecer una visión lo suficientemente amplia y general como para advertir las huellas del cuento contado en la historia de la humanidad.

2.4.1. La Antigüedad

2.4.1.1. El Egipto de los faraones

El faraón Keops, deseando burlar el tedio, pide a sus hijos que le cuenten cuentos. Cada uno de ellos narra una historia, creando una estructura semejante a *Las mil y una noches* o el *Decamerón*: historias dentro de una historia. El papiro Westcar guarda este relato

compuesto por cuentos fabulosos y maravillosos, algunos de ellos conservados solo parcialmente. Según Prat Ferrer (2013), en este texto fechado en torno al año 1700 a. c. “ocurre la primera referencia que conocemos sobre el arte de contar cuentos” (p. 81). Podríamos decir que es la primera huella escrita de que los hombres entretenían sus horas contando historias.

Atendiendo a los cuentos que se conservan del Antiguo Egipto, Keops no habría sido el único monarca amante de la palabra. En algunos se refleja en el interés de estos dirigentes por escuchar historias. Por ejemplo, en el *Cuento del campesino*, el rey que aparece en la historia intenta retener en la ciudad a un campesino elocuente, seguramente para hacerle hablar el mayor tiempo posible y disfrutar con su escucha. Otro caso es el del rey Snofru, quien en el *Cuento profético*, pidió a los miembros de su corte que encontraran un hombre capaz de decirle hermosas palabras y frases escogidas, para disfrutar escuchándolo.

Resulta fácil imaginar salones faraónicos donde resonaran relatos narrados por nobles, consejeros, mujeres o príncipes; noches estrelladas o azotadas por vientos cargados de arena, en las que funcionarios, artesanos, campesinos o militares, intentaran alejar las sombras con el murmurar de las palabras; esclavos buscando consuelo en historias capaces, tal vez, de hacerles olvidar por un ligero instante, la dureza de sus vidas. Podemos imaginar, aunque no afirmar, el modo en que los cuentos se transmitían en el antiguo Egipto.

Es muy posible que resonaran entre los muros de los templos, pues el griego Heródoto de Halicarnaso, en el siglo IV a. c. incluyó en su libro *Historia*, un relato que afirmó haber escuchado a los sacerdotes egipcios. Por otro lado, los manuscritos que han llegado hasta nosotros fueron obra de escribas y sacerdotes, por tanto, resulta lógico suponer que estos últimos pudieran ser narradores de los relatos que pusieron por escrito. Al respecto de esta posible transmisión oral, Schuler (1999) hace referencia a los estudios de S.L.D. Katary quien señala que no hay modo de probar la existencia de una tradición folclórica en el antiguo Egipto, aunque basándose en el papiro Westcar, considera posible imaginar la costumbre de contar, tanto en la corte como en los pueblos, donde según él tal vez pudieran encontrarse bardos semejantes a los aedos griegos. Este autor también “apoya su tesis en el hecho de que *La Iliada* y *La Odisea*,

fueron difundidas oralmente tanto por el pueblo como por la aristocracia” (Schuler, 1999, p. 96).

Sabemos que los egipcios cultivaron ampliamente el cuento, como lo demuestran los estudios realizados por Gaston Maspéro⁵ y William Flinders Petrie⁶ a finales del siglo XIX, o por Gustave Lefebvre⁷ a mediados del XX; sabemos que “eran considerados en buena ley como obras literarias, dignas de servir como prácticas de lectura y caligrafía a los jóvenes destinados al oficio de escriba” (Lefebvre, 2003, p. 16). Lo que no podemos saber es si estas historias, de carácter eminentemente maravilloso y plagadas en su mayoría de seres sobrenaturales presentes en la mitología de la época, eran narradas en tanto que mitos, o si su función social era otra; no sabemos con exactitud qué voces contaban, ni en qué momento del día.

Celada (1935) es categórico a la hora de afirmar: “El Egipcio es pues, sin discusión, el pueblo que nos ofrece la más antigua literatura” (p. 742). La proveniente de China, India, Persia o el Antiguo Testamento, aparece a partir del siglo XIII a. c. Únicamente la literatura asirio-babilónica sería contemporánea de la egipcia, pero dado que las copias que han llegado hasta nosotros provienen de épocas posteriores, y considerando su carácter exclusivamente religioso, Celada (1935) no duda en defender que “Los egipcios son los primeros que han compuesto cuentos y ensayos de novelas” (p. 742). Para Brunner-Traut (2000) Egipto es el “país originario de un sinfín de nuestros cuentos y un centro de cuentos de la misma importancia que la India y Grecia” (p. 39). En este sentido, Serrano es contundente en su introducción a la edición de la obra de Lefebvre (2003):

En el mundo mesopotámico y sus áreas de influencia, por ejemplo, dejando aparte la literatura religiosa y los mitos en ella enraizados, no existe nada similar, al menos no con tal entidad y diversidad. En este sentido, Egipto se perfila como antecedente dignísimo de una literatura que nos hemos acostumbrado a etiquetar

⁵ En 1882 Gaston Maspéro publicó *Les contes populaires de l’Égypte ancienne*, primera colección de cuentos de la época de los faraones.

⁶ *Egyptian Tales: Translated from de Papyri*, es la colección publicada por William Flinders Petrie en 1895.

⁷ Gustave Lefebvre publica en 1949 *Romans et Contes Égyptiens de l’Époque Pharaonique*.

como “oriental” y que ofrece al lector jugosas obras que, pasando por la India y Persia, logran su modelo más reconocido en la célebre recopilación de *Las mil y una noches*. (p. 7)

Hasta nuestros días han llegado papiros egipcios cuya antigüedad se remonta a tres mil años a. c. Entre ellos, los relatos más antiguos encontrados, datan de hace 2.000 años. Pero, ¿cómo son y qué cuentan?

Brunner-Traut (2000), defiende la interrelación entre el cuento, el mito y la vida en una sociedad egipcia que otorgaba al cuento un valor de verdad, que no puede compararse con el que le damos en nuestros días. En su recopilación de cuentos egipcios recoge entre otros, algunos “mitos e historias de los dioses, que en Egipto eran todavía materia de fe, y asimismo elementos constitutivos de cuentos posteriores y que también eran ya narrados en Egipto en parte como leyendas, fábulas o cuentos” (p. 19). Ahondar en el uso de los mitos como objeto de fe a lo largo de la historia de Egipto, o en las creencias religiosas de la sociedad egipcia, sería no obstante, una materia hartó compleja. Lefebvre nos habla de cómo en algunos cuentos los dioses son ridiculizados y tratados sin respeto, aunque en general, son presentados como los seres poderosos que promulgaba la religión oficial. El egipcio no era un pueblo que circunscribiera toda su cultura a la religión, de ahí que “los textos profanos son tantos o más que los religiosos, a pesar de que sólo han llegado a nosotros por los templos y por las tumbas” (Celada, 1935, p. 742). Este autor incluye los antiguos mitos, no dentro de los cuentos sino formando parte de la literatura teológica, y afirma que la mayor parte se han perdido.

Los cuentos mitológicos o derivados de mitos, constituyen solamente una pequeña parte dentro de la gran variedad de tipos en que podrían clasificarse los relatos egipcios. Brunner-Traut asegura que la división por géneros no formaba parte de la conciencia egipcia, haciendo alusión de manera muy general, además de a los mitos e historias de dioses, a cuentos de carácter fantástico, fábulas, farsas, y leyendas. Lefebvre (2003) los dividió en anecdóticos, filosóficos, cuentos-escenarios, mitológicos y maravillosos. Además de esta clasificación -compuesta por narraciones ficticias- señala la existencia de las historias que narran acontecimientos reales sujetos evidentemente, a ciertas modificaciones. Las llama historias noveladas o novelas, y dentro de ellas incluye la *Historia de Sinubé* y las *Desventuras de Unamón*.

Vemos por tanto, cierta coincidencia con la clasificación de Celada (1935) quien distingue dentro de la literatura egipcia, en un apartado diferente al de los cuentos, lo que él llama poemas épicos -un término en el que no profundiza conceptualmente-, y que serían obras creadas por personas cultivadas para ensalzar las hazañas de los monarcas, cuyos temas serían las guerras y los grandes viajes. Pensamos que estaríamos ante el mismo género que Lefebvre llama novelas, y que según este autor, estaban destinadas a oídos capaces de apreciar el estilo y lenguaje utilizados, habiendo sido compuestas por escribas talentosos. El egiptólogo, por su parte, entre tales poemas épicos, cita la descripción de la batalla de Kamosis, llevada a cabo por el rey de Tebas, donde ocurre un episodio que según se cree, pudo inspirar el cuento *de Alí Baba y los cuarenta ladrones*. Para Celada, muchos de los cuentos en que aparecen reyes y faraones, procederían de esta costumbre de contar las hazañas de los personajes relevantes, pero serían considerados propiamente cuentos, ya que la imaginación popular alteró el posible origen real de lo narrado con adornos y variaciones que fueron dando origen a la formación de leyendas. En este sentido cita los cuentos del papiro Westcar, por ejemplo, que muestran a Keops como un faraón que mientras mandaba construir la gran pirámide, se encontraba aburrido y ávido de historias; o las historias sobre Kamosis, hijo de Ramsés II, o Amenofis, ministro y mago del rey Amenofis III, que se convirtieron en héroes de cuentos fantásticos, como consecuencia de sus conocimientos y cualidades. Los manuscritos que contienen cuentos de supuesto origen real, son posteriores a los hechos que se narran, pudiendo haber una distancia de cuatro, cinco o incluso siete siglos.

La historia de Tefnut, la diosa leona o gata, plagada de cuentos donde los animales hablan y se conducen movidos por las mismas pasiones y tribulaciones que los humanos, son para Celada (1935) la prueba -junto a las numerosas ilustraciones de animales que decoran los templos-, de que la fábula tiene su origen en Egipto y no en Grecia. Esopo ya no sería la primera fuente de estas historias en las que los animales protagonizan narraciones de las que extraer una lección moral.

En el conjunto de cuentos egipcios que conocemos, aparecen muchas señales de su naturaleza tradicional. *El naufrago*, de aproximadamente 2.000 años de antigüedad, podría considerarse el primero de la línea de *Ulises en la isla de los feacios* o *Simbad*

el marino (Prat Ferrer, 2013). En *Los dos hermanos* -el primer cuento que se encontró, aunque no el más antiguo, fechado hacia el año 1200 a. c.-, “aparecen motivos que perduran en los cuentos maravillosos que han llegado hasta nuestros días” (Prat Ferrer, 2013, p. 53). Además, “se encuentran también sorprendentes paralelismos en el folclore persa, eslavo, fenicio, y naturalmente, en la Biblia” (Schuler, 1999, p. 87). ¿Mito, cuento, creación literaria? *Los dos hermanos* ha sido objeto de numerosos estudios ávidos de descifrar su origen. Si se tratara de un cuento popular, habría sido transmitido oralmente, tanto en círculos cultivados capaces de advertir su raíz mitológica, como entre el pueblo, menos sensible a esos contenidos, pero dispuesto a entretenerse (Schuler, 1999, p. 95). No está firmado, sabemos el nombre del escriba de la única copia que se conserva, pero no hay referencia a ningún autor, lo que nos puede hacer desechar la idea de que el cuento fuera una simple creación literaria, basándonos en la creencia imperante en el antiguo Egipto, de que la memoria de un hombre perdura a través de sus escritos.

El hecho de que los cuentos contenidos en manuscritos egipcios fueran copiados por escribas y sacerdotes -incluso tal vez narrados por ellos-, junto a su riqueza mitológica y alegórica, nos hace pensar que el cuento egipcio no era solo objeto de divertimento, sino de aprendizaje, y que su contenido era apreciado en función de la audiencia, como se ha indicado también al respecto de las historias de origen real.

Volviendo a los elementos narrativos de *Los dos hermanos* hallados en numerosos cuentos posteriores pertenecientes a diferentes culturas, cabe señalar que por supuesto, no estamos ni mucho menos ante el único caso. Motivos de “La bella durmiente” o “La Cenicienta” -por citar solo algunos de los títulos más conocidos en la actualidad-, se hallan presentes en muchos de los relatos guardados en estos papiros egipcios, la historia de Moisés y del *Éxodo*, o pasajes de la biografía de Buda, también. Lefebvre (2003) nos ofrece en su obra un extenso trabajo en el que quedan establecidas las similitudes entre los temas de los cuentos egipcios y el folclore de hebreos, árabes, indios, griegos, europeos... Al comienzo de cada cuento por él traducido, ofrece un comentario y una bibliografía que permiten profundizar en las citadas conexiones. Es emocionante descubrir en estas primeras huellas escritas de la literatura oral, trazos

indelebles de miles de historias dibujadas por los hombres de culturas dispares, a lo largo del tiempo.

La influencia de Egipto en su época parece incuestionable, así como el hecho de que desde el valle del Nilo los cuentos se extendieran primero todo el Mediterráneo, y desde allí, tierra adentro. Los marineros, según se cree, habrían sido los principales transmisores de cuentos y novelas de aventuras, teniendo en Egipto, una auténtica mina. La literatura egipcia de cuentos, transmitida también a través de traducciones griegas y coptas, influyeron a los autores grecorromanos, llegando hasta la Europa medieval.

Pero cabría preguntarse: ¿cuál es su origen?, ¿únicamente egipcio? ¿de dónde llegaron? Los estudiosos del tema no se ponen de acuerdo. Algunos creen que provienen de antiguas leyendas del valle del Nilo, otros mantienen la idea de que tendrían su origen en Asia Menor o el mar Egeo. En cualquier caso, tal como Lefebvre (2003) señala, “nadie puede dejar de reconocer que la forma literaria que en Egipto muestran estos temas “internacionales” es con mucho la más antigua que ha llegado hasta nosotros” (p. 24). Al margen de ello, cabe suponer que antes de ser puestos por escrito, estos cuentos habrían circulado oralmente, siendo familiares para el pueblo, y pasando por múltiples transformaciones hasta el momento en que fueron capturados por los escribas. La riqueza de este legado trasciende el mero ámbito literario entendiendo este como divertimento o solaz intelectual, siendo huella y vestigio de los pasos de los hombres:

Los cuentos egipcios nos ofrecen, pues, un fresco fiel, lleno de vida, de ricos colores, y de detalles cuidadosamente anotados de la sociedad egipcia, de su jerarquía, de sus diversas clases, así como de sus ideas morales y de sus creencias religiosas que nos permiten penetrar más profundamente en el alma egipcia. En este sentido interesan no solo a la historia de la literatura, sino también quizá más, si cabe, a la de la civilización. (Lefebvre, 2003, p. 30)

Dado el lejano horizonte que nos muestran los papiros egipcios a la hora de imaginar el viaje recorrido por algunas de las historias que aún se cuentan en nuestros días, me he detenido un poco en estos primeros cuentos hallados por escrito. A partir de ahora, presto toda la atención a los narradores de los que he logrado tener noticia, sin ahondar

en los cuentos que contaban, cuestión tremendamente basta, que requeriría una investigación paralela.

2.4.1.2. Grecia

En la Grecia clásica el transmisor de la palabra, era el *aedo*, guardián de la memoria colectiva y poseedor de una situación privilegiada en la sociedad. Espejo (1991) indica que en un principio la poesía épica muestra a aedos ciegos muy respetados, que cumplían el papel de educar al pueblo al recitar los hechos históricos memorables. Estos poetas épicos se asemejaban a los poetas líricos llamados *aoiðoi*, es decir “cantores”. Unos y otros viajaban de un lugar a otro, encargándose el paso del tiempo, de dibujar las diferencias entre ambos. Los aedos terminaron por agruparse en gremios y se denominaron “Homéridas”. Se distinguían por su cetro y el manto largo con que se vestían, por su excepcional memoria, por saber cantar ensamblando distintos elementos, y por estar inspirados por la divinidad, como los profetas o los médicos. Ser aedo implicaba haber sido discípulo o hijo de uno, pues la transmisión era directa. Además de entretener, con sus poemas trasmitían la historia, la moral y la teología, pero esta función no ensombrecería en nada la primera. Los aedos causaban admiración, encantaban a un auditorio capaz de escucharles durante horas. Cuando eran invitados a la casa de alguien, se detenían mientras la gente comía, bebía o hablaba, y podía permanecer alojada en ella mientras su arte gustara, continuando su relato durante días y días, acompañado por sus instrumentos, que podían ser el *aulós*, la lira, la cítara, o la flauta de pan, entre otros. Si dejaba de resultar interesante para su público, tenía que continuar su viaje, de manera que se esmeraba en conquistar a sus oyentes, dejando el relato en su mejor momento para mantener la intriga hasta el día siguiente, o bien comenzaba una nueva aventura para que la curiosidad despertada le invitara a continuar su representación en la velada siguiente. Además de actuar en las buenas casas de la nobleza, seguramente lo hacían también en plazas o cantinas, como aseguran muchos estudiosos contrarios a la idea de que sus relatos interesaban únicamente a las capas altas de la sociedad. Era pues el aedo, un poeta épico, cantor, músico, creador de sus versos bajo la inspiración de las Musas.

En Grecia vivió también otro trabajador de la palabra: el rapsoda, cuya etimología otorga un poético sentido a su actividad, pues quiere decir “zurcidor de cantos”.

Conforme el canto épico fue desapareciendo, tomaron ellos la palabra, aunque con diferencias respecto a los aedos. El rapsoda no cantaba ni creaba, recitaba de memoria fragmentos de diferentes poemas, lo que le otorgaba la libertad de intervenir de algún modo sobre el texto aprendido.

El rapsoda no crea totalmente la epopeya. Él es heredero de una estirpe secular. Primero son los aedos y después los rapsodas. La tradición arranca de la oda, canto popular que se transmitía primero de aedo en aedo y después de rapsoda en rapsoda; cada uno de estos bardos cubre una época: el aedo está en la época en que las odas se hacen; el rapsoda, en la época en que las odas se estructuran por confluencias. En las mismas epopeyas se muestra a los primitivos aedos cantando en todas las leyendas de los hombres y de los dioses, las peripecias de los héroes, las gestas del pueblo. (Ramos, 1988, p. 14)

Su función social no era solo la de entretener, al transmitir leyes, costumbres y convenciones también contribuían a mantener la organización social.

2.4.2. Europa

Tras la caída del Imperio Romano se revalorizan las tradiciones populares y cada cultura defiende su visión del mundo. La cultura celta de tendencias animistas basada en el culto a la naturaleza, dista mucho de la visión cristiana. Como señala M. Aubaret (2011):

En el plano simbólico se juega un importante conflicto y en los cuentos se advierten sus huellas en los *exempla*⁸. Los cuentos maravillosos son recuperados y después moralizados en los sermones, con el fin de llegar al imaginario colectivo. Así es cómo los sacerdotes se sirvieron de los relatos que emanaban de las culturas populares e intentaron recubrir los antiguos sistemas de creencias con las imágenes y los relatos de la nueva religión. (p. 38)

⁸ Relatos con una función didáctica, empleados a menudo en la predicación.

El culto cristiano utilizó el cuento para sus fines adoctrinadores, se contaron muchos desde los púlpitos. Pero repasemos algunos de los profesionales que ganaron su vida haciendo de la palabra su arte.

2.4.2.1. Bardo

En la antigüedad los bardos celtas formaban parte junto con los druidas, de la clase sacerdotal. Eran personajes importantes, indispensables en la vida política y social, con privilegios como estar exentos de impuestos y de participar en la guerra. Eran poetas y músicos, mantenían viva la historia del clan y las hazañas de los guerreros recitando las epopeyas nacionales. Conocían el arte de la palabra y de la música, acompañándose normalmente de un arpa o una lira. Seguían una larga formación, y en función de su posición dentro de ella, podían recibir como salario desde una manzana a un rebaño de vacas lecheras. La tradición del bardo continuó en la Edad Media evolucionando de manera diferente en cada territorio céltico. Al referirse al folclore celta, Calvino (1998) escribe:

En las leyendas evocadas en el libro de Yeats⁹, los bardos aparecen como depositarios de los poderes de la palabra, del canto, del cuento, además de como mediadores con el mundo mágico subterráneo. Un papel claramente distinto del de los druidas, que sondean las estrellas e indagan los destinos: el futuro, mientras que los bardos consagran el pasado. (p. 161)

Se pregunta el italiano si la amplia presencia de los bardos en las leyendas irlandesas que han llegado hasta nosotros, es una reminiscencia de tiempos pretéritos o más bien producto de la manipulación romántica. Evidentemente, no puede dar una respuesta a su cuestionamiento, pues resulta casi imposible saberlo. Antes de las manipulaciones nacionalistas propias de los siglos XVIII y XIX hay que contar con las de los monjes irlandeses que recogieron las leyendas antiguas, difundiéndolas después con la inclusión

⁹ Se refiere a W.B. Yeats, escritor y poeta que ha dedicado buena parte de su trabajo a la recopilación del folclore celta y su libro *Fairy and Folk Tales of Ireland*.

del imaginario cristiano en medio de las hadas y los seres mágicos que pueblan el universo celta.

2.4.2.2. Seanchai

El *seanchai* conocía la historia, la genealogía y muchos cuentos (históricos), en la Irlanda celta. Con el correr del tiempo se convirtió en un contador de historias especializado en el mundo feérico. Algunos de ellos viajaban de pueblo en pueblo cambiando sus historias por comida y abrigo, pero desde luego en cada pueblo había uno, un seanchai capaz de seducir a su público, podía ser hombre o mujer y normalmente contaba cierta edad.

La Irlanda de principios del siglo XX quiso rescatar esta figura rastreando el campo en busca de los últimos herederos de esta tradición, provocando con ello no solo la recopilación de numerosas historias, sino que además, se consiguió revitalizar la práctica y mantener el antiguo estilo de contar, de manera que en la actualidad siguen existiendo, incluso se organizan concursos donde cada seanchai muestra sus habilidades.

2.4.2.3. Escaldo

Durante la Edad Media en los territorios vikingos, los escaldos eran poetas que alababan en sus composiciones las hazañas de los reyes, cumpliendo también la función de cronistas.

2.4.2.4. Juglar

Así se llamaba al que contaba historias en la Edad Media, aplicándose el término tanto a aquellos que eran analfabetos como a los letrados, a quienes frecuentaban la corte o las calles, a los que también eran malabaristas o poetas. Conocían obras antiguas y poseían la capacidad de jugar con su público adaptándose a cada momento. Gestas épicas, poesía, sátiras, música (a menudo sabían tocar instrumentos musicales y se acompañaban de ellos), malabarismos y todo aquello que supieran hacer, daba forma a su repertorio. Normalmente iban de pueblo en pueblo, actuando tanto para la gente corriente como para los señores. Su misión era la de entretener, pero además, fueron

transmisores de la cultura. Cabe señalar que gracias a ellos, ha llegado hasta nuestros días la música popular no litúrgica. Difundían poemas e historias de pueblo en pueblo, eran los portadores de noticias, chismes y sucesidos.

Los estudios sobre los juglares no son muchos ni muy exactos, pero parece que no hay una sola definición o explicación para describirlos. Había algunos libres y viajeros, como se ha indicado; otros que trabajaban para algún noble o rey; así como juglares que ejercían de asistentes de los trovadores importantes. A veces se emplea para los juglares el término *ministriles*, quienes según algunos autores, vendrían a ser precisamente, acompañantes de los trovadores, para los que hacían música mientras estos recitaban.

Su popularidad y aceptación fue cambiando a lo largo del tiempo, siendo mal vistos entre los miembros de la Iglesia en algunas épocas. Montelle (1996) cuenta que en el siglo XIII los juglares pidieron a los reyes distinguirse mediante una ordenanza, de los saltimbanquis, titiriteros y bufones que invadían el mercado, reclamando un buen salario. Según esta autora, en Francia había escuelas renombradas para la formación de los juglares, que desaparecieron a finales de aquel siglo.

2.4.2.5. Trovador

El trovador (aquel que sabe trovar) solía ser un hombre culto, a veces perteneciente a la nobleza, que era creador de sus versos. Le cantaba sobre todo al amor, aunque sus canciones también servían de propaganda política o remitían a la buena moral. En aquel momento histórico, los trovadores se diferenciaban de los poetas en que estos escribían en latín, y aquellos manejaban la lengua romance. Se tiene noticia de más de trescientos trovadores, entre los que se encuentran personajes relevantes, como el Papa Clemente IV o el rey de Inglaterra Ricardo Corazón de León. El siglo XII fue el mejor momento para esta profesión, que gozaba entonces de gran prestigio. Ser trovador requería trabajo y preparación, solían seguir una amplia formación y dominar los saberes más valorados de la época. Se les consideraba creadores y autores, frente a los juglares que eran más bien intérpretes, aunque evidentemente, entre estos también existían aquellos capaces de componer sus textos.

La Edad Media fue un tiempo de predominio de la cultura de transmisión oral, de manera que los profesionales de la palabra, aquellos que se ganaban la vida contando historias, noticias, chismes o poemas, eran en general bien vistos, y según la época y lugar, gozaron de ciertos privilegios, como el de poder viajar libremente entrando en campamentos y castillos. Según Dunlap Cather (2012), en Budapest se conserva un manuscrito que da cuenta de los esfuerzos de Ladislao de Hungría para otorgar un salvoconducto a un conocido trovador, con el fin de facilitarle sus movimientos a través de Austria y Bohemia. La autora asegura también, que según crónicas antiguas, ministriles y trovadores en Francia, Alemania, Italia y las Islas Británicas, lograban salvoconductos en momentos en los que resultaba imposible para el resto de la población.

Pero su lugar en la sociedad fue cambiando, y lo mismo que en una época gozaron de privilegios, en otra fueron mal vistos e incluso repudiados, siendo considerados como personas de mala vida.

2.4.2.6. El cuento y la vida

Entre las formas de contar no ligadas a la profesionalización del narrador, me pregunto si, a la hora de imaginar cómo podían enmarcarse los cuentos en la vida diaria, pueden tomarse como inspiración los libros en los que la narración de diferentes cuentos, nace de personajes corrientes que habitan la historia marco que sirve de hilo conductor. Me refiero a libros como el *Decamerón* de Boccaccio en el que siete mujeres y tres hombres se refugian durante diez días en una gran casa florentina huyendo de la peste, y cuentan alternativamente sus historias a lo largo de ese tiempo; *Trece noches placenteras* de Straparola, en el que durante el Carnaval, un grupo de damas y caballeros se refugiaron en un palacio veneciano de la persecución política, donde cantaron, bailaron y fueron narrando sus historias; el *Pentamerote* de Giambattista Basile, donde diez vecinas cuentan, durante cinco días, diez cuentos cada una; las *Novelle* de Giovanni Sercambi Lucca donde las historias son contadas por un grupo de personas que viaja por Italia; o *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, la historia de un grupo de peregrinos que viajan desde Southwark a Canterbury, alternándose para contar cuentos, haciendo así, más llevadero el largo viaje. Tal vez estos ejemplos nos permitan elucubrar una cotidianeidad en la que los cuentos estaban en boca de todos -aunque algunas personas,

evidentemente, contaran con más gracia que otras-, y donde las ocasiones para contar nacieran espontáneamente como modo de entretenimiento y comunicación. Pedro Guardia Massó en el prólogo a su edición de *Cuentos de Canterbury* de Chaucer (1995), indica que:

El encuadrar un conjunto de narraciones en una situación determinada es una argucia literaria muy antigua, empleada en algunas obras pertenecientes a las literaturas orientales: el *Panchatantra*, *Calila y Dimna* y *Las mil y una noches*. (El mismo Ovidio incluye narraciones dentro de una narración, como por ejemplo, la historia de Píramo y Tisbe en las *Metamorfosis*). (pp. 32-33)

En *Las mil y una noches* además del relato marco protagonizado por Sherezade, encontramos muchos otros grupos de cuentos hilados, cada uno de ellos, mediante una historia general que engloba las voces de distintos personajes que se van alternando para contar sus historias dentro de una trama que da sentido al conjunto. Los cuentos que van apareciendo son narrados por esos personajes bien para ilustrar una situación, bien para argumentar una opinión, bien para explicar al resto los motivos de su comportamiento o algún aspecto determinante de su vida. Prácticamente todos los personajes que aparecen en esas tramas tienen algo que contar, de modo que, en un momento u otro, intervienen con una historia. ¿Herramienta literaria o reflejo del cuento en la vida cotidiana? ¿Tal vez ambas cosas? Me inclino a pensar en esta doble posibilidad, si bien seguramente en la vida real, los cuentos vendrían generados por situaciones no tan organizadas ni regulares como las que se relatan en las obras citadas.

Los recopiladores románticos se interesaron por los cuentos que contaban las gentes iletradas, pero no se ocuparon de hablarnos ni de quiénes contaban, ni de dónde, cuándo y para quién contaban. Sabemos que lo hacían las nodrizas, que los cuentos caldeaban las cocinas y las noches de invierno tanto o más que las brasas, y que amenizaban las labores relacionadas con el campo. El italiano Giuseppe Pitrè es una excepción entre los compiladores del siglo XIX, como afirma Calvino (1998) al referirse a la recopilación de cuentos sicilianos realizadas por el folclorista:

Con ésta dejamos de lado la noción abstracta de un “pueblo” narrador para enfrentarnos a personalidades de narradores y narradoras bien definidas, casi

siempre señaladas con nombre y apellido, edad y oficio, de modo que, sobre el calco de las historias sin tiempo ni rostro, podemos exhumar, del anónimo y tosco dialecto hablado, alguna reliquia o siquiera algún vestigio de un mundo imaginario más sufrido, con un ritmo interior, una pasión o una esperanza expresadas mediante este afán de fabular. (p. 43)

Pitrè describe con precisión a sus informantes, en especial a Agatuzza Messina, la mujer que más relatos le contó, analfabeta, costurera de colchas de invierno y antigua sirvienta de la casa del propio Pitrè, quien dice de ella: “no sabe leer pero sabe más cosas que nadie, y las repite con una propiedad lingüística que da gusto escucharla” (como se citó en Calvino, 1998, p. 44). Como ella, millones mujeres europeas mantuvieron vivos los cuentos en el transcurrir de los días, pues es sabido que contaban más ellas que ellos, pues como dice J. L. Gutiérrez *Guti* (comunicación personal, junio de 2016), investigador de la tradición oral del oeste zamorano, “por cada buen narrador que he encontrado, he dado con diez buenas narradoras”. Los folcloristas rusos de comienzos del siglo XX también comenzaron a valorar las diferencias entre sus narradores tomando en consideración su entorno de vida y su profesión, aunque resulta bastante complicado acceder a estas informaciones.

Lejos de la vida tierra adentro y de las labores del campo, los marinos del siglo XIX en la Alta Bretaña, durante las largas semanas que permanecían embarcados, se reunían alrededor de los marineros con fama de ser buenos narradores. Parece que algunos eran capaces de entretener las horas frías rociadas de salitre, haciendo vivir a su público las historias maravillosas, graciosas o terroríficas que conocían.

Hasta mediados del siglo XX la forma de vida, las costumbres, los ritmos de trabajo y descanso, “posibilitaban aquella institucionalización de la costumbre y, con ella, la emoción primitiva de los vecinos contándose los cuentos del mundo” (Luís Mateo Díez en el prólogo a Díez y Díez-Taboada, 1998, p. 11). Quedan muy pocos narradores tradicionales en Europa (narradoras en su mayoría) que hayan recibido oralmente los cuentos del repertorio de sus antecesores. Los hijos o nietos de estos últimos representantes de la vieja costumbre de contar, no suelen seguir sus pasos, muchos miran a la abuela no como la depositaria de esa sabiduría ancestral, sino como la anciana que cuenta cuentos que no interesan a nadie. Ya no se valoran como antaño las palabras

de los mayores, la vida es otra. Ahora cuentan historias los nuevos narradores, esos que conocen los cuentos por haberlos leído en alguna parte, pero anhelan colgarlos en sus voces y compartirlos.

Aquellos que hoy quieran recuperar la tradición popular deberán hacer un exhaustivo trabajo de búsqueda para dar con fuentes cercanas a lo transmitido oralmente, pues el moralismo burgués la ha modificado sin remilgos desde el siglo XIX, dando lugar a recopilaciones que como asegura Rodríguez Almodóvar (1989), son: “un verdadero monstruo que apenas tiene que ver con el conjunto, la variedad y la frescura del patrimonio cuentístico popular” (p. 11). Para este autor, la colección de los hermanos Grimm ha ejercido una enorme tiranía en Europa, mutilando y deteriorando los cuentos maravillosos, pero no es ni mucho menos el único caso, pues el afán adoctrinador de las versiones que pasaron a la literatura escrita de la mano de otros autores, también terminó con los desternillantes cuentos de costumbres que rezumaban crítica social y política, o con los divertidos cuentos de animales que perdieron la batalla ante las fábulas con moraleja.

2.4.3. África

2.4.3.1. Egipto

En Egipto sobrevive la epopeya *Al-Sirah al-Hilaliyyah*, también llamada epopeya *Hilali*, antaño conocida en todo el Medio Oriente. Narra la migración desde la península arábiga hasta África del norte, de la tribu beduina Bani Hilal en el siglo X. Es un gran poema épico que se canta con el acompañamiento del *rabab* (violín de dos cuerdas) y un instrumento de percusión, desde el siglo XIV. Sus intérpretes, tras formarse desde niños en el seno familiar, la cantaban en eventos sociales y reuniones privadas, obteniendo de ese modo su sustento. En la actualidad se improvisan y añaden comentarios para adaptar la trama al público contemporáneo, habiéndose desarrollado una variante breve destinada a los turistas, formando parte de espectáculos folclóricos.

2.4.3.2. Magreb

Los maestros sufíes contaban cuentos. Continúan haciéndolo. El sufismo se considera la tradición mística del Islam, y es inseparable de los cuentos y las leyendas, como

aseguran Bayat y Jammia (1995). La época dorada de este camino espiritual se data entre aproximadamente, el año 800 y el 1.450 después de Mahoma, pero hoy en día aún está presente en el norte y centro de África y en Oriente Próximo, teniendo cierta influencia en el sur y el este de Europa e incluso en China.

Bajo una falsa apariencia de simpleza, los cuentos sufíes guardan significados sutiles y profundos, que serán advertidos dependiendo de la sabiduría del escuchante. Estos cuentos, apólogos, anécdotas, acompañan el camino espiritual. El maestro los cuenta y el discípulo busca el sentido del cuento. “No hay encuentro sufí que no incluya la narración de algún cuento o anécdota, ya sea en momentos más distendidos o también en el corazón de una elevada exposición metafísica” (Bárcena, 2016). Los sabios sufíes son grandes comunicadores que destacan por su dominio de la palabra, hecho que, unido a la presencia constante de las narraciones en la pedagogía sufí, los convierte en excelentes narradores. Cabe señalar que los cuentos no explicitan su contenido, ni el maestro los descifra para su discípulo, sino que es este quien, conforme a sí mismo, extrae de él un mensaje u otro. “Afirman los sabios sufíes que explicar un cuento es como si fueses al mercado, compraras fruta y le pidieses al frutero que la consumiera ante tus ojos, dejando para ti solo la piel” (Bárcena, 2015, p.39).

En las calles de las ciudades y pueblos de Argelia, el caminante podía encontrar, hasta hace unos pocos años, a los *guals*, narradores de cuyas voces surgían fábulas fantásticas, héroes legendarios o cuentos religiosos de profetas.

En la plaza Jemaa al-Fna de la ciudad de Marrakech, junto a los faquires, los adivinos, o los encantadores de serpientes, los narradores de cuentos, los *halaka*, se han ganado la vida durante generaciones, maravillando a los oyentes con sus historias, con la *halka*, su manera de contar en medio del círculo formado por sus espectadores, cautivando la atención con sus gestos, el uso de su voz y su mirada, ayudándose únicamente por un bastón y su burnús (su vestimenta).

En nuestros días esta tradición corre grave peligro de desaparecer. Apenas quedan seis o siete, de edad bastante avanzada, sin discípulos dispuestos a continuar su labor. Las historias contadas por estos viejos narradores no parecen atraer ya a demasiada gente, pues su círculo de oyentes no hace sino menguar. La sociedad marroquí ha cambiado,

sus gustos y su forma de divertirse no son los de antaño, ahora se pasean ojeando las actuaciones de unos y otros, pero pocos se detienen a disfrutar de un espectáculo completo, algo impensable en otro tiempo. La plaza tampoco es la misma, los puestos de comida, los comerciantes, han ido ganando espacio, y los artistas desapareciendo.

El caso es que estos actores de la plaza Jemaa el Fna viven en unas condiciones muy precarias. Esto sucede, especialmente, con los contadores de historias. Además de la indigencia material, el desprecio y la sospecha de que son objeto, se sienten extranjeros en su propio universo, desposeídos de esta plaza cuyo emblema, en otros tiempos, eran ellos mismos. (Tebbaa, 2010, p. 203)

En 2001 la UNESCO declaró la plaza Jemaa al-Fna patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad. Esto ha contribuido, como señala de Chasse (2011), a la organización de sesiones de cuentos a cargo de estos narradores en los centros educativos, con la finalidad de poner en contacto permanente a los contadores con niños y jóvenes, y reactivar el deseo de contar. La aparición de vocaciones entre las nuevas generaciones podría renovar y continuar esta tradición, pero para que eso ocurra, será necesario un público que vuelva a valorar la palabra del cuento contado.

Además de los narradores públicos, madres y abuelas de todo el Magreb han mantenido el eco de las historias en la intimidad familiar, de generación en generación.

2.4.3.3. Sáhara

El Sáhara Occidental estuvo habitado por tribus negras hasta el siglo IV, en que bereberes trashumantes, pertenecientes sobre todo a las tribus *Sanhaya*, las expulsaron hacia el sur. En el siglo VIII estos bereberes se islamizaron. Las tribus musulmanas del grupo bereber *Sanhayairían*, se mezclaron a partir del siglo XIII con las tribus musulmanas árabes provenientes de oriente, produciéndose el mestizaje árabe-bereber, y configurándose de esta manera las tribus saharauis tal y como las conocemos actualmente. Como indica B. M. Awah (2015), la poesía ocupaba un lugar destacado en la oralidad de la sociedad saharai, pero los cuentos, fábulas y leyendas también formaban parte de la transmisión oral y de la vida cotidiana. Haidar (2007), en su libro *Cuentos saharauis. Traducción y aproximación a los cuentos de animales* señala:

En realidad y por desgracia, el acto de contar cuentos que, antaño, era una ceremonia diaria y obligatoria en todas las *jaimas* del desierto, hoy en día se ha convertido en algo anticuado y obsoleto y raras son las ocasiones en las que podemos presenciar y disfrutar de tan solemne escenario creado y fascinado por el incansable contador de cuentos. (p. 10)

En el *frig* (grupo de jaimas de vecinos normalmente emparentados), al caer el sol, alrededor de una hoguera, los cuentos resonaban bajo las estrellas:

Había un respeto escrupuloso del momento, un silencio sepulcral, apenas se oía el zumbido de mariposas kamikazes en su trayectoria mortífera hacia las llamas de la fogata; sin olvidar el susurro del dulce chorro de té al lamer el diamantino cristal de los vasos. (L. Haidar, comunicación personal, 20 de julio de 2016).

En este círculo familiar no había una figura de contador de cuentos como tal, contaba el que sabía historias y las sabía contar, generalmente los padres o abuelos. Hasta el momento en que los pequeños se iban a la cama, era la hora de cuentos y adivinanzas.

Los saharauis guardaban en su memoria un buen repertorio de proverbios y poesías que empleaban a menudo para ilustrar determinadas situaciones o como apoyo durante el discurrir de una conversación. En ocasiones, los cuentos podían también ser utilizados para argumentar o contra-argumentar alguna cosa. Podía suceder que tras haber empleado un dicho o expresión contenida en un cuento, la persona se viera avocada a narrar la historia completa: “Un caso muy extendido es el de los cuentos de Shartat, pues muchas expresiones y diálogos de sus cuentos han pasado al legado paremiológico y son repetidos en las conversaciones cotidianas” (L. Haidar, comunicación personal, 20 de julio de 2016). Los cuentos protagonizados por el famoso personaje Shartat, muestran el modo correcto de obrar, las cualidades a cultivar, los defectos a evitar..., de manera que formaban parte de la educación de niños y adultos, estando presente, como asegura B. M. Awah (comunicación personal, 11 de agosto de 2016) “como retórica en la poesía y en el discurso social y político”.

El pastoreo era otro momento de cuento. Mientras los rebaños pastaban los niños que se ocupaban de vigilarlos solían reunirse y pasar el rato compartiendo las historias que

sus mayores les habían contado, ejerciendo así, como asegura B. M. Awah (2015) una importante labor de transmisión y aprendizaje de nuevas historias.

Estas costumbres permanecieron vivas hasta aproximadamente los años sesenta y setenta del siglo XX. Los procesos de sedentarización en ciudades y pueblos promovidas por el gobierno español generaron un cambio de hábitos producto del nuevo escenario de vida. La luz eléctrica sustituyó a las noches iluminadas por las llameantes fogatas, y el sentido del tiempo se modificó con la escolarización, los nuevos trabajos, la televisión. Durante la dura época de la ocupación marroquí y el posterior asentamiento en campamentos, hubo un gran declive en el uso del cuento.

Hoy en día, los cuentos de Shartat junto a otras historias, se cuentan de nuevo en algunas escuelas, y tanto los intelectuales como las autoridades saharauis, conscientes de la importancia de la cultura en la identidad nacional, intentan recuperarla y difundirla en todos sus aspectos, también en lo tocante a las viejas historias. Los cuentos ya no abrigan las noches del desierto, pero aún perviven en la memoria de muchos saharauis.

2.4.3.4. África subsahariana

En las sociedades africanas subsaharianas, poseedoras de un rico legado oral, aquel que dominaba el arte de la palabra, era siempre tenido en consideración. Muchos saberes y tradiciones se transmitían a través de los cuentos. Contaban los viejos, las abuelas, se contaba en comunidad alrededor del fuego o bajo el árbol de las palabras. El narrador profesional camerunés de la tierra yambasa B. Ofogo (comunicación personal, 17 de junio de 2016, afincado en España desde hace más de veinte años, dice que en su pueblo aún no se creen que le paguen por contar cuentos, porque allí todo el mundo cuenta, es lo más natural. Los niños aprenden a contar para aprender a hablar, para llegar a dominar la palabra. Los adultos “tienen la obligación” de contar a los más jóvenes, y en el consejo de ancianos las parábolas siempre ilustran las argumentaciones de unos y otros. El narrador de origen peruano residente en Mozambique, Díez, afirma en una entrevista concedida a Carbonell (2011) para la revista *Tantágora*, que en ese país, todas las abuelas cuentan.

El padre claretiano León García, misionero en Guinea Ecuatorial en las primeras décadas del siglo XX recogió algunos cuentos de los bubis y los pongwe, escribiendo que existían contadores que demostraban una extraordinaria habilidad para narrar, siendo llamados por los jefes de las tribus para que acudieran a contar a sus poblados. Cuando uno de ellos llegaba a un pueblo se convocaba a todo el mundo, asistían también gentes de los lugares vecinos, y se reunían todos en el centro del pueblo, normalmente al caer noche, alrededor del contador que recibía el nombre de *egóba-nkogóe* en pongüe, *nkan ngan* en pamue y *ukani bekano* en benga. El misionero indica en su texto: “Si el relator ha desempeñado bien su papel suele ser muy bien retribuido por el jefe; y si tanto ha llamado la atención, todos los espectadores le hacen algún buen regalo” (como se citó en Creus, 2010, pp. 167-168).

El término francés *griot* se ha extendido en Europa y parece que representa de manera uniforme a la figura del narrador africano, pero no es así. En algunos lugares del África del Oeste colonizada por los franceses, el *griot* pertenecía a una casta diferenciada, de manera que el derecho a ser *griot* era un valor heredado. Era el guardián de la memoria de su pueblo, conocían la genealogía de la comunidad, y los hechos más relevantes de cada familia, así como la historia y las tradiciones, podían ser además músicos y bailarines, en general dominaban el arte de hablar, de entre ellos, unos pocos conocían y recitaban las epopeyas heroicas, y algunos sabían leyendas. Antes de la colonización cada rey tenía un *griot* que ejercía como consejero, cumpliendo también tareas de embajadores y portavoces.

En la etnia de los mandinga había *Bèlèn Tiqui*, maestro de la palabra, un tipo de *griot* que en palabras de Niane: “Detenta la cátedra de historia de un pueblo tras haber aprendido de mano de los grandes maestros de todo el Manding, yendo de pueblo en pueblo durante su formación” (como se citó en Rial, s. f., p. 28); y el *griot*, que sería un narrador dotado con buena memoria y capacidades comunicativas. La palabra mandinga para designar al *griot* sería *jèli*, de quienes Hampaté Bâ dice: “son los encargados de transmitir y conservar las epopeyas, genealogías y leyendas” (como se citó en Rial, s. f., p. 30), recibiendo su formación en el seno de la familia, desde niños.

A lo largo y ancho del continente se cuentan historias, cada comunidad tiene sus representantes con las particularidades propias de cada pueblo. Ante la imposibilidad

de abarcarlas todas en este trabajo, valga lo expuesto como prueba de la variedad de narradores que, desde siempre, lo han habitado. En la actualidad, al menos en los territorios que fueron colonias francesas, el cuento se difunde en centros culturales y festivales, de manera parecida a como sucede en Europa y América.

2.4.5. Oriente próximo, Asia, América y Oceanía

2.4.5.1. Siria

Los *bakawatis* son los populares narradores sirios que cuentan sus historias desde hace unos diez siglos, en cafés abarrotados de oídos ávidos por conocer cómo continúa el relato que cada noche, interrumpen en uno de sus mejores momentos. En su novela *El contador de historias* inspirada en estos encantadores de almas, Alameddine (2008) explica que *hakawati* deriva la palabra libanesa *haki*, es decir, charla o conversación, lo que invita a pensar que en libanés, conversar implica narrar una historia. También escribe que los buenos podían hacerse ricos pero los malos no ganaban ni para comer, que todos los pueblos tenían el suyo, y que en las ciudades sus fueros eran las fondas.

La agencia de noticias *Inter press service* publicaba en el año 2000, un reportaje dedicado a Abu Shadi, el último de esta tradición de contadores: “cuenta un episodio nuevo todos los días, de lunes a domingo. Su repertorio consiste en dos relatos, cada uno de los cuales dura un año” (Ghattas, 2000, párr. 6). Le escuchan personas de muy diferentes profesiones y en las paredes del café que le acoge, el Nawfada, están colgadas pinturas de los anteriores *bakawatis* que llenaron el lugar con sus voces. Según el artículo, Abu Shadi sería un lector, parece que lee (obviando o cambiando algunos pasajes) no cuenta, aunque esa no es la idea que se tiene de los narradores sirios, de quienes se decía que eran grandes maestros de la palabra. Puede que tal cosa sea pura fabulación, puede que Abu Shadi combine la lectura con el arte de hablar, no sabemos con certeza ni lo uno ni lo otro. Parece que a comienzos de los años ochenta del pasado siglo, los *bakawati* habían prácticamente desaparecido en Siria, y en los noventa, el dueño del café Nawfara quiso restituir esta figura en su local, ofreciendo tal tarea a Abu Shadi, quien había sido un fiel escuchador durante su infancia. Santos (2008) viajó a Siria conociendo y escuchando a nuestro personaje. En su crónica de aquel encuentro escribe:

La mayoría de los asistentes ya conocen sus historias, vienen por la forma en que las cuenta, la entonación, las interrupciones para intercalar chistes y comentarios, las relaciones que hace con algunos de los asistentes, la acentuación, y la forma en que deja caer tanto los silencios como los golpes de sable que da sobre la mesa de cobre cuando se requiere más énfasis. (párr. 3)

Comerciante mayorista de día, el último *bakawati* de Damasco mantiene (¿o mantenía?) el interés en la palabra compartida, y en las historias... Posiblemente la guerra que azota el país desde hace años, haya cerrado el Nawfara y apagado su voz, pero si esta fuera una historia con final feliz, Abu Shadi seguiría adelante con su relato, ofreciendo minutos de cuento, de remanso y olvido, para sobrevivir a la locura humana.

2.4.5.2. Palestina

En Palestina existe la figura de la narradora que cuenta para otras mujeres y niños la *hiyake*, nombre que recibe la narración efectuada por las mujeres. Se dice que todas las mujeres de cierta edad son narradoras de *hiyake*, manteniendo de esta forma la tradición. El repertorio está formado por historias transmitidas de generación en generación, en cuyos temas se reflejan las vivencias cotidianas de la sociedad árabe de Oriente Medio desde el punto de vista de la mujer, con fuertes dosis de crítica a la estructura social. Transcurre sin la presencia de los hombres, en numerosas ocasiones en las que un grupo de mujeres se reúne.

La forma de narrar la *hiyake* implica una técnica y un estilo diferentes a los que pueden observarse en otros géneros narrativos. Se utiliza el dialecto palestino, ya sea el fallahi rural o el madani urbano, jugando con los efectos vocales, la manera de enfatizar momentos y pasajes, el ritmo de la narración... Como sucede en casi todas partes, esta práctica narrativa también corre peligro, tanto por la influencia de los medios de comunicación y el cambio global que tiende a observar las viejas costumbres como anticuadas, como por la complicada vida social que se vive en el país, consecuencia de la situación política palestina.

2.4.5.3. Turquía

Meddah puede traducirse por “narrador” y el *meddablikera* es su arte. Estos narradores

de Turquía y de otros países de lengua turca, actuaban en mercados, cafés, mezquitas y otros lugares públicos, siendo su función social, además de entretener, instruir y educar al público. Con sus narraciones transmitían valores e ideas a una población a menudo analfabeta. Junto a su repertorio de historias, leyendas y epopeyas populares, improvisaban críticas sociales y políticas, imitaciones o chistes, interactuando con su público en todo momento, dependiendo en buena medida su éxito, de la relación que llegaba a establecer con sus escuchantes. Aún pueden verse a los *meddab* en fiestas, eventos, e incluso en la televisión, aunque con la evolución de los tiempos, ya no cumplen esa función instructiva y social de antaño.

2.4.5.4. Rusia

En la Federación Rusa, dentro del pueblo de los yakutes pertenecientes a Yakutia, territorio de la República de Saja, existe el *olonjosut*, narrador que cuenta el *Olonjo*, epopeya heroica yakute transmisora de la historia oral de este pueblo, así como de sus creencias, costumbres, valores y prácticas chamánicas. Recoge historias de dioses y héroes, ánimas y animales, así como acontecimientos contemporáneos, en forma de cuentos poéticos que alternan el verso cantado y la prosa. *Olonjo* hace referencia tanto a la epopeya, como a las artes épicas de este pueblo. El narrador se distingue por sus cualidades para interpretar los personajes, cantar, improvisar y por su elocuencia. Cada comunidad tenía su narrador, y cada uno de ellos hacía su versión del *Olonjo*. En la actualidad, la avanzada edad de estos narradores, y nuevamente, los cambios de hábitos de la sociedad, cuestionan su continuidad.

2.4.5.5. Japón

En la Edad Media existieron en Japón los *biwa boushi*, ciegos que contaban por las calles acompañándose de un instrumento musical, y de aldea en aldea caminaban monjes que iban dejando a su paso historias contadas.

Hoy en día, dentro del arte de narrar, encontramos tres estilos diferenciados: el *Rôkyoku*, el *Kôdan*, y el más popular, el *Rakugo*.

En el *rôkyoku* el narrador se llama *rôkyokuushi* y con la ayuda del shamisen, un instrumento tradicional semejante a una guitarra, cuenta y canta historias de todo tipo.

Los pasajes cantados están destinados a mostrar los sentimientos de los personajes, mientras que los narrados presentan las diferentes situaciones de la historia. Es un estilo reciente, pues data del siglo XIX. En la actualidad se programan estos espectáculos en algunos teatros.

El *kôdan* se remonta al siglo XVII. El contador se llama en este caso, *kôdanshi*. Se cuenta golpeando sobre una mesa con un abanico y una vara de bambú, creando una narración rítmica.

Un *rakugoka*, es decir, un artista de rakugo, cuenta historias humorísticas mezcladas con anécdotas cotidianas o del pasado. Vestido con un kimono, permanece sentado en un estrado encarnando los diferentes personajes de su historia valiéndose únicamente de su gestualidad, de sus manos, y de dos accesorios: un abanico y un *tenuqui* (una especie de tela o pañuelo). Este género nacido como entretenimiento de las gentes en el siglo XVII pretende hacer reír, de manera que tal vez esté más cerca de los monólogos de humor que de la narración de cuentos. Como ya se ha visto, la cuestión de nombrar y definir son tareas complejas en estas lides en que nos movemos. Visitando el portal web japonés *nippon.es*, encontramos diferencias a la hora de describir en qué consiste, dependiendo de la lengua empleada. En francés titulan el artículo que le dedican como: “El *rakugo*, el arte de contar una historia”, en español simplemente “Rakugo”. A la hora de explicar más, en francés leemos: “el arte tradicional japonés del cuento humorístico” (Nippon Communications Foundation, 2016, párr. 1), en español: “El rakugo es el arte tradicional japonés de los monólogos humorísticos” (Nippon Communications Foundation, 2015, párr. 1). Más allá de estas diferencias, las cualidades que le atribuyen tienen que ver con las de un buen narrador: “Debe ser capaz de inspirar la imaginación del público gracias a su habilidad para describir la historia y su universo” (Nippon Communications Foundation, 2016, párr. 2). Algunos *rakugoka* rescatan las antiguas historias transmitidas vía maestro a discípulo, valorándose en ellos, en estos casos, su elocuencia. Otros son creadores de lo que cuentan, en cuyo caso, la historia pasa a ser interés principal, valorándose el ingenio y humor a la hora de satirizar a la sociedad. Mato (1995), basándose en los escritos de Hrdlickorá, explica que su actitud ante el público es muy natural, manteniendo la sensación de estar contando para un grupo de amigos. Tras presentarse suele conversar sobre el tiempo o cualquier otra cosa,

introduciendo su relato aprovechando algún comentario surgido de tal interacción. Esta representación artística basada en la palabra y en las dotes comunicativas del artista, goza de buena salud y mucha popularidad en el Japón actual, contando con numeroso público y representaciones casi a diario en salas de espectáculos, en los teatros tradicionales *yōme* o en teatros importantes, además de ser habitualmente incluida en las actividades culturales de los colegios.

2.4.5.6. China

Los narradores profesionales existen en China desde antiguo. Estaban especializados en géneros. Algunos contaban cuentos históricos en episodios, otros narraban los cuentos de Buda, los había que sabían historias fantásticas, de amor, etc. Se sabe que entre los siglos XVI y XVII vivió Liu Jinting, un narrador que se ganó el apodo de “el rey de los cuentistas chinos” gracias a sus extraordinarias facultades para hacer disfrutar a su público. Parece que aprendió desde su juventud junto a un erudito de nombre Mo Houguang, quien había desarrollado toda una teoría sobre la narración de cuentos.

En la actualidad, la oralidad forma parte de la vida cotidiana en forma de canciones populares, acertijos, refranes, poesías, etc., pero también tiene una manifestación profesional, el *Quyi*, término que abarca una gran cantidad de géneros diferentes dentro la narración de cuentos que a veces puede combinarse con canciones y acompañamiento musical.

2.4.5.7. Filipinas

Entre los ifugao, durante la siembra del arroz y los velatorios se canta el *Hudhud*, cuya recitación necesita de varios días para completarse. Normalmente son mujeres de cierta edad quienes dirigen el recitado, mujeres cuyo papel en la comunidad es importante, ejerciendo de guardianas de la historia y sacerdotisas. El coro responde a la recitación de la narradora principal, según un método de alternancia. Se estima que la antigüedad del *Hudhud* puede remontarse a antes del siglo VII. Se compone por unas doscientas historias que a su vez se dividen en cuarenta episodios cada una. En ellas se transmite la herencia cultural de este pueblo, con sus héroes antiguos, creencias y tradiciones,

usando un estilo narrativo plagado de onomatopeyas, repeticiones, metonimias y metáforas. Está en peligro de desaparición por la conversión católica, la mecanización de las tareas de siembra, la disminución de la población rural y la falta de jóvenes que tomen el testigo.

En la isla de Mindanao, también en Filipinas, vive el pueblo maranao, poseedor de una antigua epopeya cantada conocida como *Darangen*, transmisora de todo tipo de conocimientos a lo largo de 72.000 versos que recorren la historia de la comunidad y sus héroes, tratando los temas de la vida -el amor, la seducción, la política-, y la muerte, reflejando las normas sociales, la ley de sucesión y en definitiva, la estructura de valores. *Darangen* quiere decir “contar cantando”, y data de la época anterior a la islamización de la isla en el siglo XIV, vinculándose con antiguas tradiciones sánscritas. Sus narradores pueden ser hombres o mujeres especializados en la epopeya y en todas las capacidades necesarias para su recitado durante horas, que en ocasiones se acompaña de música y baile. Los cambios de vida y el lenguaje arcaico del *Darangen*, del que las jóvenes generaciones se han ido alejando, hacen peligrar su supervivencia.

2.4.5.8. América

Los códices aztecas contenían historias en lengua náhuatl y existía la figura del *tlaquetzqui*, el narrador. La cultura maya narraba el origen del mundo y los misterios de fenómenos de la naturaleza en el *Popol Vuhm*, una recopilación de leyendas que según algunos autores se encontraron en los jeroglíficos prehispánicos, y según otros se escribieron en los siglos XVI o XVII. Los indígenas americanos preservaban sus valores y creencias mediante narraciones míticas que contenían sus cosmogonías, cuentos, leyendas, o relatos de héroes míticos. Según testimonios de los religiosos que tuvieron contacto con el pueblo maya en los primeros tiempos de la conquista española, tales narraciones eran conocidas casi a la perfección por todos los miembros de la comunidad, y en ellas se reflejaban las tradiciones que siempre habían conocido y practicado.

A través de la novela *El hablador* de Vargas Llosa (1987) conocemos la figura del contador ambulante de la Amazonía peruana, así llamado según la traducción de la palabra original en machiguenga, que se refiere a aquel que mantiene viva la memoria

de la comunidad. El hablador cuenta mitos, chismes, poemas, yendo de un lugar a otro de la selva. Personajes semejantes se han dado seguramente, en otros muchos lugares del continente, antes de la llegada de los españoles, pues la narración estaba presente en las culturas indígenas.

América recibió la tradición española y europea con la conquista del continente. Hasta allá viajaron historias de todo tipo en las voces de marineros, soldados, misioneros, y todos aquellos que fueron a instalarse en aquellas tierras. González (2006) indica que en las ciudades que fundaban los españoles, es seguro que se escuchaban cuentos y romances, en algunas de las faenas laborales o en las reuniones de soldados y campesinos.

Los hombres y mujeres que contaban los cuentos lo hacían de manera natural, con la tranquilidad del saber no aprendido y así simplemente lo conservaban en su memoria, y quienes los escuchaban, aunque fueran originarios del Nuevo Mundo, también lo hacían suyo, pues aunque la estética de los textos apenas se estuviera integrando, los motivos y tópicos que contenían aquellas narraciones eran perfectamente asimilables y correspondían a muchos de sus esquemas de valores o podían reinterpretarse desde la perspectiva de estos. (p. 187)

En el Caribe, en las islas colonizadas por Francia, la figura del narrador tradicional está asociada a los velatorios. Los buenos narradores estaban invitados a contar a cambio de comida y bebida, amenizando con sus historias el acompañamiento al muerto durante toda la noche. No tenían en el contar su sustento, eran agricultores, obreros o cualquier otra cosa, pero daban rienda suelta a su habilidad para contar, bien conocida y valorada por sus vecinos.

América es hoy en día, de norte a sur, tierra de narradores. Importantes protagonistas de la nueva vida de la narración oral, cuenteros, cuentistas y cuentacuentos profesionales y aficionados abundan por doquier, así como los festivales y eventos donde los cuentos encuentran su lugar.

2.4.5.9. Oceanía

Malinowski (1985) daba noticia de la costumbre de los habitantes de Nueva Guinea, de reunirse con la caída del sol para contar y escuchar los *kukwanebu* (cuentos maravillosos), que eran contados con gesticulaciones, canciones, cambiando la voz..., especialmente en el tiempo húmedo, cuando había poco trabajo en los huertos y aún no había comenzado la época pesquera. Los cuentos tenían dueño, cada historia podía ser contada únicamente por su “dueño”, aunque cabía la posibilidad de que la enseñara a otros, autorizándoles a narrarla. Según el mismo autor también se contaban los libwogwo, leyendas e historias de viajes, que al parecer, se relataban de una manera menos escenificada.

Capítulo 3

**Evidencias del conocimiento
construido en torno a la situación y al
contexto de la investigación**

Este capítulo desarrolla los siguientes puntos:

3.1. El cuento y la identidad individual y social. La pertenencia

- 3.1.1. Mito e identidad
- 3.1.2. El cuento como elemento político y su influencia en la construcción de identidades sociales

3.2. Palabra, narración e identidad

- 3.2.1. La transmisión de la experiencia
- 3.2.2. Narración versus información
- 3.2.3. Narración y psicología
- 3.2.4. Narración y memoria
- 3.2.5. Identidad y narración en la era de Internet

3.3. ¿Desapareció el cuento contado? Renovación de la narración oral

- 3.3.1. El cuento y la infancia
 - 3.3.1.1. La literatura infantil y su relación con la educación
 - 3.3.1.2. Oralidad y animación a la lectura en la sociedad postmoderna
- 3.3.2. *Le Renouveau* del cuento en Francia
- 3.3.3. América Latina hoy
- 3.3.4. La nueva narración oral en España

3.4. El cuento contado en las primeras décadas del siglo XXI

- 3.4.1. Lugares de cuento
 - 3.4.2.1. El caso del Maratón de Guadalajara
- 3.4.2. Cuentos y escuela
 - 3.4.2.1. "Cuentos para"
- 3.4.3. Identidad y narración de cuentos en la familia

3.5. Cuentos narrados y cuentos leídos. Relaciones entre la narración oral y la lectura

3.5.1. Escuchar, contar, leer, escribir

3.5.2. Leer y escuchar en la construcción del individuo postmoderno.

3.5.3. Lectura en voz alta

3.5.3.1. La lectura en voz alta como recurso de intervención social en la postmodernidad.

3.6. El cuento en los lenguajes postmodernos

Los cuentos son lo más grande que hay en el universo, nada los supera y nada los hace prescindibles, por más que parezcan siempre innecesarios, y esto es así porque ellos contienen la totalidad del saber humano. Nada hay en el conocimiento humano que no esté en un cuento. (...) El que más cuentos conoce es el más sabio, aquél que sepa todos los cuentos albergará en sí toda la sabiduría del universo y del tiempo.

Xabier P. DoCampo

Un cuento es una casa de palabras, un refugio frente a las angustias que provocan las incertidumbres de la vida.

Gustavo Martín Garzo.

3.1. El cuento y la identidad individual y social. La pertenencia

Voy a referiros, hijos míos, lo que me enseñó mi padre, que, a su vez, lo oyó de labios de mi abuelo, el cual conocía esta historia desde mucho, muchísimo tiempo atrás, ocurriéndoles lo mismo a sus antepasados, de modo que puedo asegurar que la historia fue conocida desde el principio... (Díez y Díez-Taboada, 1998, p. 21)

Así comienza uno de los cuentos africanos seleccionados por Díez y Díez-Taboada, en su antología *La memoria de los cuentos*, y así arrancaban muchos narradores africanos sus relatos, con esta o semejantes fórmulas, que no por cotidianas y conocidas entre los oyentes, pierden su fuerza y razón de ser cada vez que se repiten. Muy al contrario, el narrador con tales palabras, entronca su relato en la memoria colectiva, recuerda al oyente que la palabra en juego es antigua, ha viajado y recorrido a los hombres, ha atravesado la historia común y es testimonio de ella. Quienes escuchan, asisten a la revelación del testimonio de una antigüedad que les pertenece. Narrador y oyentes construyen en el seno de la comunidad, mediante el relato y la escucha, su sentido de pertenencia.

A través de la identidad personal de quien conoce la historia por ser descendiente de un linaje trasmisor de la palabra, se traza también una identidad grupal en aquellos que escuchan:

Soy griot. Soy Djeli Mamadou Kouyaté, hijo de Bontou Kouyaté y de Djeli Kedian Kouyaté, maestros del arte de hablar. Desde los tiempos inmemoriales los Kouyaté están al servicio de los príncipes Keita del pueblo Mandinga: somos sacos de palabras, somos los sacos que encierran secretos muchas veces seculares. El arte de hablar no tiene secretos para nosotros; sin nosotros los nombres de los reyes caerían en el olvido, somos la memoria de los hombres, a través de la palabra damos vida a los hechos y gestos de los reyes delante de las jóvenes generaciones. (Niane, 1960, p. 9)

No sería el *griot* quien es sin su grupo, su tribu, sin el pueblo que respeta y perpetúa su identidad. Al mismo tiempo, él se encarga de mantener viva la memoria de su pueblo, pues los *griot* son depositarios de la memoria genealógica por vía oral, conocen los

nombres de todos los miembros de la comunidad, a qué familia pertenecen, pueden decir a cada cual de quién es hijo, nieto, etc., dónde estaba la casa de su tío o su abuelo, y cuáles eran sus profesiones o hechos más remarcables. Esto identifica a cada miembro del grupo. Si bien muchos de los *griots* tradicionales no cuentan cuentos -algunos conocen sagas épicas-, saben las historias personales de los habitantes de su pueblo.

Formamos parte de una comunidad en la que se inscribe nuestra familia, y dentro de esta ocupamos un lugar. Cuando la narración de cuentos ha tenido lugar en el seno familiar, el recuerdo de las historias de vida y la evocación de los cuentos o de aquellos momentos compartidos alrededor de ellos, nos permite reconocer de dónde venimos, situarnos, identificar nuestro puesto, definirnos desde la pertenencia a nuestra familia. Son recuerdos significativos que impregnan nuestra memoria de emociones e imágenes. Son recuerdos que nos permiten dibujar nuestra vida, nuestro paso por la existencia, son recuerdos que construyen nuestra historia. En el documental *La Memoria de los cuentos* (2010), Juan Ignacio Pérez afirma que nunca olvidamos a las personas que nos cuentan cuentos porque toda la atención de quien narra está puesta en quien escucha, es decir, el que cuenta muestra al que escucha su aprecio, porque le dedica su tiempo. Vista así, la narración de cuentos puede ser entendida como un acto de entrega donde quien presta su atención escuchando, también se da en ese recibir, lo que acaba convirtiendo el momento de la narración de cuentos, especialmente en ese ambiente de intimidad familiar, en una situación forjadora de vínculos. Dice Rodríguez Abab (2016): “Las voces que construyeron nuestro pasado jamás se van. Viven eternas entre nosotros y nos traen palabras del pasado para construir el futuro. Son un tesoro. Son nuestra identidad y nuestras raíces” (p. 3). En el prólogo al libro de Díez y Díez-Taboada (1998) *La Memoria de los cuentos* (titulado igual que el citado documental, pero sin tener nada que ver con él), Sabino Ordás evoca su relación con la oralidad, mostrando cómo los momentos en que se contaban cuentos, eran sin lugar a dudas momentos de pertenencia a la familia, aunque también a una estirpe mucho más lejana, heredada de generación en generación a través del tiempo.

Algunas veces recuerdo la noble voz de mis viejos paisanos en aquellos momentos de apacible confianza al amor de la lumbre. Le queda a uno la escenografía de un tiempo en reposo en el quehacer diario, horas descolgadas del anochecer, cocinas templadas, la atmósfera de humo y de leña y el invierno agazapado allí

fuera, como dormido en la honda respiración de la ventisca. Eran las horas del contar que venían de muy atrás, de una memoria acaso tan larga como la que había cobijado los conocimientos de todas las labores. Y allí apostados nos quedábamos en la penumbra mecedora, mientras una voz iniciaba el relato y otra le sucedía, y todos escuchábamos con un silencio de atenciones acariciadas, llevados por el prestigio de las voces, que era sencillamente el derivado de su modulación narradora, y por la emoción de las historias. (p. 13)

Y es que más allá de toda identificación grupal o personal, hay en los cuentos algo más trascendental, más lejano e importante, que nos conecta con nuestra propia esencia, con aquello que es común a todos los hombres y mujeres con independencia de su origen y su sistema de creencias, que nos conecta con la humanidad de la que formamos parte.

¿Puede esta idea encontrarse en el ciudadano actual? ¿Puede un cuento completar su experiencia del mundo global de la postmodernidad? Las fronteras se han desdibujado en el mapa del libre comercio -no así en el que delimita países-, y por ello tenemos acceso directo a ciertos rasgos culturales identitarios de culturas lejanas, sumergiéndonos en un eclecticismo que ha terminado por ser una constante en nuestros días. El pensador francés Lyotard (1994) lo expresaba así: “Oímos *reggae*, miramos un *western*, comemos un MacDonald a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong” (p. 17). Nuestros hábitos de consumo nos permiten movernos de una cultura a otra en el transcurso de un mismo día, al menos superficialmente. Hablando de historias, aquellas que han perdurado a lo largo de los tiempos lo han hecho superando las barreras idiomáticas e ideológicas. En palabras de Díez y Díez-Taboada (1998), “la *memoria* de los cuentos (...), reflejando la rica diversidad de los gestos y colores de muy diferentes culturas, traspasa “fuertes y fronteras” y nos integra a todos en una misma comunidad” (p. 19). Con el mismo talante que le permite adoptar sin prejuicios el sushi japonés o los tacos mexicanos, ¿puede o quiere el ciudadano actual participar de una comunidad global, inmerso como está en la expresión de su individualidad? ¿Sería posible que en ese deambular individual, la humanidad se aproximara a la acentuación de lo común superando lo diverso, a través de los cuentos? Son rasgos postmodernos la pluralidad, la diversidad de puntos de vista, el relativismo... Como llama que avive una conciencia unificadora de pluralidades, bien podría usarse el legado de la literatura oral,

pues “mantener viva la *memoria de los cuentos*, conocerlos, oírlos y leerlos son modos de integrarnos en la comunidad humana, de zambullirnos en las aguas profundas del mar del mundo” (Díez y Díez-Taboada, 1998, p. 22). Chapoteando en esas aguas y en esta idea, me pregunto si contándonos, escuchándonos más, podríamos acercarnos al entendimiento y estrechar las diferencias que ahora nos separan, llegando a percibir una noción de pertenencia a la comunidad humana, más allá del hecho biológico de ser una misma especie.

Una mirada objetiva (en lo posible) alrededor, no nos permite obviar que a pesar de los ideales que defienden los derechos de lo diverso promulgados por la postmodernidad, la tolerancia permanece como un territorio sin conquistar, las minorías, más allá del espejismo de autodeterminación que les permite la sociedad de consumo, siguen estando marginadas, y las mayorías que sustentan la economía neoliberal, explotadas. Queda poco espacio para el sueño de construir el sentido de pertenencia a una humanidad unida, cuando se tiene en cuenta la pérdida postmoderna de los metadiscursos, la batalla ganada de la apatía sobre la utopía, cuando ponemos el acento en la visión de un ciudadano del siglo XXI que en palabras de Castañeda Lozano (2012):

Se caracteriza por su narcisismo hiperindividualizado, producto de la cultura de la imagen y de las culturas virtualizadas, que se reflexiona desde la estética y los subjetivismos, marcados por las tendencias postmodernas de los *mass media* y de la veloz filia. (p. 81)

En oposición a tamaño pesimismo cabe apelar a otra visión de las cosas, también fruto de nuestros días, en la que los grandes cambios, los movimientos sociales que nos permitirán mejorar como sociedad, no vendrán dirigidos por grandes líderes, sino por la propia conciencia individual. Así las cosas, “Las posturas subjetivas son revolucionarias (...). Para obtener el cambio, basta con que cada quién busque denodadamente cambiar en su interior, que cada quién tome partido por sí mismo: si cada quien cambia, cambiamos todos” (Corral Quintero, 2007, p. 67). Ya está ocurriendo, no son pocas las personas que, anhelando sistemas alternativos de producción y consumo, y por tanto de vida, han decidido contribuir con pequeños granos a la montaña del sueño de una sociedad más justa, equilibrada y respetuosa, conscientes de que únicamente desde el cambio individual puede alcanzarse un cambio

grupal. Desde luego, los puntos de vista sobre la dirección de tales cambios son múltiples y no siempre coincidentes, pero al menos se perciben movimientos que plantean reflexiones interesantes y que nos permiten observar los intereses de la población, más allá de las tendencias imperantes marcadas por el voraz sistema económico que nos gobierna. Hay algo en el momento compartido en torno al cuento que actúa como ilazón entre las gentes, pues según de La Salle (2016): “Quienes escuchan alimentan una pregunta, la misma pregunta candente que nos hemos hecho desde siempre: *¿En qué nos reconocemos como semejantes?*” (p. 44). Escucharnos es el primer paso para comprendernos, para forjar una relación, y si algo caracteriza al hecho de narrar, es la escucha que comporta.

Reflexionando sobre cuál puede ser la aportación de la narración de cuentos en la formación de la identidad del individuo, de su grupo y de la sociedad a mayor escala, comencemos por revisar el principio de los principios: el mito, fijando la atención en su papel formando parte del proceso identitario inherente al discurrir de la humanidad.

3.1.1. Mito e identidad

Desde el nacimiento del lenguaje, el hombre narra para explicar su existencia, para darle sentido. Las sociedades se fundamentan narrándose, dando forma a sus mitos. Por eso perviven desde los tiempos más remotos, porque como dice García Gual, (2012) dan respuesta a los grandes temas de la existencia.

Cada sociedad ha creado sus propios mitos en un intento de responder a las grandes preguntas comunes a todo grupo social: los porqués de las cosas. La creación del mundo, del ser humano, de los animales, plantas, y todos los demás misterios de la naturaleza. En palabras de Garralón (2001): “Cuando el ser humano usó la palabra como vehículo para transmitir historias, lo hizo buscando una explicación al sentido de su existencia y a su relación con la naturaleza. Así nacieron los primeros relatos, conocidos hoy como mitos” (p. 12). Estas historias habitadas normalmente por seres divinos o semidivinos, acontecen en el tiempo de los orígenes, en el principio de los tiempos. Además de explicar la creación de todo lo que nos rodea, los mitos intentan dar respuesta a “los profundos secretos que hay sobre el individuo, la humanidad y la sociedad. A través del mito nos acercaríamos a la cosmovisión religiosa, filosófica y simbólica que cada

sociedad tiene de ella misma y de las otras que la rodean” (Prat, 1984, p. 17). Los mitos eran tomados como narraciones sagradas que además de explicar el mundo tenían una importante función social: cohesionar a la comunidad. La organización de un grupo se basaba en estas historias destinadas a explicar y fundamentar la ideología, las normas, los misterios, las tradiciones que lo sustentaban. Según Propp (1974) el mito “es un relato sobre la divinidad o seres divinos en cuya realidad cree el pueblo” (p. 30). Para Pastor Cruz (1998), el ritual, hecho que funciona como aglutinador social y que participa de la estabilidad del colectivo que lo lleva a cabo, se sustenta en el mito. Según esto, podríamos pensar que los portadores de esos mitos, es decir, los narradores, estarían implicados en esa labor. Diversos autores defienden tal idea. Sanfilippo (2005) cita en su tesis a Havelock quien ve las epopeyas homéricas como un elemento importante en el mantenimiento de la organización social, de la tradición, función que estaría íntimamente unida a la recreativa y estética; y a Gadamer quien señala que el rapsoda griego era una pieza clave de la convivencia social. Alberro (2003), basándose en los estudios de Puhvel, explica que el mito:

Es algo extremadamente importante para el lugar, región geográfica o pueblo donde funciona o ha funcionado, ya que en él son expresadas las formas de pensamiento mediante las cuales un grupo formula su auto-cognición, su auto-expresión y realización, alcanza el necesario conocimiento acerca de sí mismo y su existencia, de sus propias raíces y las de su entorno y a veces incluso adquiere indicaciones que le ayudan a encauzar su destino. Durante el ya largo curso de la historia del hombre, pueblos enteros, sociedades y sistemas religiosos y políticos han aparecido y desaparecido, pero muchos mitos han subsistido, a veces casi en forma fósil, a menudo enquistados o como partes de sagas, leyendas, cuentos folklóricos o épicas nacionales. (pp. 165-166)

Según la Escuela Mítica, el mito sería el antecesor del cuento, o dicho de otra manera, el cuento sería consecuencia del mito.

Parece que primero surgiría el mito, íntimamente relacionado con las creencias religiosas, y cuando, en una etapa posterior de la humanidad, estas prácticas religiosas fueron superadas, el mito se transformó en cuento, cargado de simbolismo. (Piorno, 1999, p. 17)

Este es un argumento muy aceptado entre los estudiosos que buscan el origen del cuento. Propp (1974) apoyándose en los estudios de Trotsky señala que la diferencias entre mito y cuento (refiriéndose al maravilloso) estarían en la función social de cada uno de ellos. El folclorista ruso apunta también que en el rito se reflejaría el mito, y que “el relato maravilloso ha conservado las huellas de numerosísimos ritos y costumbres” (p. 24). Las semejanzas entre mito y cuento son muchas, algunos incluso piensan que en un principio fueron prácticamente la misma cosa, otros coinciden en que conforme los tiempos, las costumbres y creencias fueron cambiando, algunos mitos fueron adoptados por las castas sacerdotales constituyendo nuevas mitologías, y otros pasaron a circular en las culturas populares, mostrando ligeros cambios para adaptarse a las nuevas circunstancias, pero manteniendo bastante fielmente su esencia.

Observando el mito desde su carácter religioso y sagrado, podemos seguir ahondando en su influencia dentro de la construcción de la identidad de un pueblo. La reflexión de Pastor Cruz (1998) sobre nuestra percepción de los mitos propios y ajenos resulta bien interesante. Propone que nos resulta casi imposible asumir como sagradas las narraciones sacras de otras culturas, y concebir las nuestras como cuentos. Por eso, por la complejidad que entraña aceptar como reales los mitos religiosos de otras culturas, nos resulta difícil distinguir entre mito y cuento cuando nos hallamos fuera de nuestro propio entorno cultural. La Biblia puede considerarse como un conjunto de cuentos, vista desde una sociedad ajena a la nuestra, o desde una mirada atea, del mismo modo que en la actualidad podemos interpretar la mitología griega como un entramado de historias. El sentido y significado de un relato varía a lo largo del tiempo, y depende del lugar donde se cuente. Caro Baroja (1985) advierte:

La experiencia nos dice que algo que de repente aparece en boca de una persona común y corriente de nuestros días, que narra un cuento o una pequeña historia infantil, en otra época pudo ser un mito importante (...). Lo que yo veo claro es que en cada época, en cada circunstancia, la narración tiene un significado distinto, y hay que estudiar el contexto social en que aparece para aplicarle todo su contenido. (p. 114)

Mito, cuento y religión establecerían según todo lo dicho, relaciones cuyas fronteras son extremadamente complejas. Venimos al mundo heredando un sistema de creencias

asociado a una determinada religión, que a su vez se fundamenta en una serie de mitos sagrados que la explican y justifican. La identificación con los mitos religiosos o simbólicos efectuada en tanto que miembro y parte de una sociedad, es la herencia a partir de la cual, el individuo continúa elaborando su identidad individual. En la sociedad occidental postmoderna asistimos por una lado a la pérdida del sentido de lo sagrado, al abandono de los antiguos mitos -que desde nuestra condición histórica de pueblo cristiano estarían representados por la Biblia-; y por otro, al paulatino nacimiento de nuevos credos e interpretaciones de lo sagrado que tienen su reflejo en el surgimiento de las más diversas iglesias, así como en la circulación de un amplio abanico de corrientes místicas, muchas de ellas basadas en la combinación de creencias de orígenes diversos.

García Gual (2012) propone que frente a los grandes mitos de creación, tenemos en nuestros días mitos modernos, provenientes de la literatura y de la cultura de masas. En cuanto a los literarios, serían aquellos personajes que forman parte de la memoria colectiva, como Don Juan, Frankenstein o Carmen, por ejemplo. Todo el mundo los conoce, y poco importa quién los creó. En tanto que personajes, se han convertido en míticos. En un nivel secundario se hallarían los héroes del cómic, como Superman o Batman. Gual también sugiere la aplicación de lo mítico a las figuras mediáticas. Según él la palabra ídolo está en desuso, aplicándose en su lugar el término mito para referirse a un mito del rock o del fútbol, o de la cocina: “Para sus fans son seres mitológicos, tan de fábula como los superhéroes, glorificados por los focos de la actualidad” (párr. 8).

Desde luego, la música, el deporte, la cocina, la moda, la televisión o el cine, son expresiones de culto dentro de una sociedad ampliamente laica, capaces de erigir y destronar mitos que adquieren a menudo el carácter de universales (tal es el poder de la globalización y del periodismo de masas), a una velocidad de vértigo. La narración de su existencia, producida por los *mass media*, adquiere visos de leyenda. Estos mitos postmodernos marcan tendencias y estilos de vida que son emulados por sus fans. El anhelo de protagonizar vidas semejantes a las suyas, conduce a muchas personas a imitar a estos personajes buscando en ellos inspiración en la creación del yo personal. Estaríamos ante una forma moderna de construcción de la identidad, inspirada no en los antiguos relatos de creación, sino en la influencia que causa sobre los individuos la

narración mediática de una realidad creada para mantener el sistema de producción que maneja el planeta, y del cual todos somos parte.

3.1.2. El cuento como elemento político y su influencia en la construcción de identidades sociales

El etnólogo africano Amadou Hampâté Bâ hizo célebre en sus intervenciones públicas el proverbio africano que dice que cuando un anciano muere, una biblioteca se quema. La palabra oral ha sido durante siglos la transmisora del saber y la experiencia. Prat Ferrer (2014) apunta:

En los países donde una parte significativa de la población es analfabeta, los relatos contienen mucha información cultural, filosófica, social y religiosa; son portadores de un saber holístico. La capacidad didáctica del relato, además de su función de entretenimiento, lo convierte en una poderosa herramienta para comunicar formas de percibir la realidad; los mensajes codificados en los discursos narrativos orales muchas veces llegan al receptor de forma inconsciente. (p. 25)

Las políticas coloniales, conocedoras del poder de la palabra y de su papel en la pervivencia de la identidad de un pueblo, intentaron acabar con las estructuras sociales que mantenían despierta esa palabra. Como nos cuenta Álvarez (2007), en el caso de los peuls, etnia africana afincada en lo que fue el Sudán francés, se acabó con la transmisión familiar de narradores portadores de la historia y las tradiciones a través de la imposición de un régimen colonial que provocó el surgimiento de una sociedad nueva, fundamentalmente urbana, que dejó de valorar entre otras, la costumbre rural de contar de generación en generación. Durante este proceso, los hijos de los hombres destacados eran escolarizados, por mandato colonial, en las primeramente llamadas “Escuelas de rehenes”, más tarde conocidas como “Escuelas de los hijos de los jefes”, cuya intencionalidad no era otra que borrar las huellas de la educación tradicional en los descendientes de las familias guardianas de la identidad étnica. Hampâté Bâ logró zafarse de tales fines, beneficiándose del acceso a la lengua francesa y a la cultura colonial, pero manteniendo sus raíces vivas y su palabra activa. Gracias a su trabajo como etnólogo, los cuentos iniciáticos de su etnia, contendores de todo tipo de

enseñanzas, no se han perdido. Logró recopilar este rico legado y transmitir su valor desde la posición de funcionario colonial que logró alcanzar.

Los cuentos peul son la herramienta para enseñar, el camino para aprender, “el máximo grado de conocimiento terrenal y espiritual” (Álvarez, p. 67). La educación tradicional de esta etnia, y de otras sociedades africanas, consiste en acompañar a los niños en sus ritos de paso, ritos de iniciación, y en transmitir los valores de cohesión social que les permitan formar parte de su comunidad. B. Ofogo (comunicación personal, 17 de junio de 2016) asegura que aún hoy es una obligación de todos los adultos del pueblo contar cuentos a los niños, teniendo en cuenta que con ese contar, con esas historias, se cumple con la misión de educar a todos los integrantes de la comunidad. Kabunda (2000) afirma que el proceso de educación de un niño -en el que todos los miembros del grupo participan-, pretende conducirlo a ser “un ser social, es decir, un hombre o una mujer miembro de un amplio grupo: la familia, el clan, el mundo de los vivientes” (p. 34). Todo esto nos permite advertir cómo, en muchas sociedades africanas, el sentido de identidad individual es parte indisoluble del sentido de identidad de la sociedad a la que se pertenece, cuyos fundamentos se adquieren a través de una educación colectiva en la que el cuento, la narración de historias, juega un papel fundamental como transmisora del saber, de los valores, y de los secretos.

Álvarez (2007) señala que los textos que Hampâté Bâ “reúne bajo la denominación de iniciáticos, están muy relacionados con los ritos de iniciación y al mismo tiempo, con el mito, que guarda en su estructura componentes de los procesos iniciáticos” (p. 68). Esta autora, en su análisis de tres de los cuentos peul, nos habla de la relación entre el mito y el rito, indicando que a través de ambos se transmite lo místico y lo terrenal, lo sagrado y lo profano, ambos se utilizan para la comprensión de las emociones, ambos sirven para reflejar modelos de comportamiento. Refiriéndose concretamente al cuento *Njèdɔ Dewal, madre de la calamidad*, afirma:

La función última del relato mítico será transmitir los modos de proceder que van a asegurar la buena convivencia y, al mismo tiempo, la supervivencia de la comunidad, además de enraizar al individuo dentro de todo el cosmos del clan, que incluye a los vivos y a los antepasados muertos. (p. 72)

Con la narración de tales historias, además de entretener, pues se trata de aventuras repletas de peripecias, se participa sin lugar a dudas en la construcción de la identidad individual y grupal. Por otro lado, no podemos olvidar que la iniciación tiene grados, y que no todos los miembros de una comunidad están destinados a llegar hasta el último de ellos. Cada cuento tiene varios niveles de codificación que serán descifrados por los oyentes en función de sus conocimientos previos y de su proceso iniciático. A medida que se cumple con los ritos de iniciación accediendo con ello a ciertos secretos, el rol individual dentro del grupo va evolucionando, así como el sentido de la propia identidad: se *es* en función del papel que se tiene en la sociedad de la que se *es* parte. Hay cuentos que solo pueden ser escuchados por algunas personas, es decir, únicamente ciertos elegidos pueden acceder a los secretos que guardan dichos cuentos. Habría incluso partes del cuento destinadas a ser desveladas únicamente dentro del rito iniciático, restringiéndose aún más el acceso al conocimiento. Todo lo anterior no deja de ser la construcción política de un pueblo que perpetúa de este modo los puestos de poder. Los dirigentes verán legitimado su derecho a gobernar reservándose el acceso a los saberes destinados a la casta dirigente. El cuento tiene aquí, sin duda, el poder de asignar poder.

Álvarez (2007) compara el mundo simbólico y por tanto hermético de estos cuentos tradicionales, con los relatos de autores contemporáneos que han sido considerados herméticos -cita a Borges o Sábato entre otros- señalando que en los primeros se persigue la búsqueda de un bien común, una salvación colectiva, mientras que los segundos presentan un carácter individualista.

En nuestros días, las sucesivas colonizaciones vividas por las sociedades africanas, sumadas a los cambios globales de las últimas décadas, han provocado que, en muchos lugares, estas formas tradicionales de educar a través de los cuentos se hayan perdido, estén en vías de hacerlo, o se hayan transformado. Sabemos que los regímenes coloniales en África del oeste provocaron un proceso de desvalorización cultural que modificó el sentido de identidad de la población. El propio Hampâté Bâ, al igual que sus compatriotas contemporáneos, se movió entre la cultura heredada y la cultura colona, entre oralidad y escritura, viéndose abocado a buscar y definir una identidad personal que combinó realidades muy distintas. Es importante recordar que la colonización francesa justificó su empresa con un conjunto de textos, discursos y demás propagandas

que situaban al africano en un estado de evolución inferior, asegurando su incapacidad para gestionar sus propios recursos y validando de ese modo la figura de un colonizador que propiciara su desarrollo. Europa llevaba siglos creando y difundiendo una identidad africana que nada tenía que ver con la vehiculada por la oralidad propia de los territorios que fueron ocupados. La historia de estos pueblos, mantenida por vía oral, fue descalificada, y los hombres que la perpetuaban encargándose de su transmisión de generación en generación, fueron tildados de charlatanes. La administración colonial puso en marcha la aculturación de las sociedades africanas a través de la educación escolar y de la imposición de un marco político y administrativo que alteró la jerarquía y la estructura social. En las colonias, el camino para adquirir una posición ventajosa implicaba pasar a formar parte del nuevo sistema. Los colonizados, buscando una identidad valorizante, se hallaban en el dilema de asimilarse o autoexcluirse si se mantenían fieles a sus tradiciones. En este contexto, Amadou Hampâté Bâ, aprendió la lengua de los colonos, se introdujo en el funcionariado francés, y logró defender su identidad africana a través de ensayos, artículos y conferencias, alcanzando un importante reconocimiento como estudioso del campo científico del africanismo:

Siendo consciente de que la cultura oral define y constituye la identidad africana, Hampâté Bâ entiende la tarea urgente de su conservación como una vía de revalorización de la cultura africana y una manera de dotar a los africanos de unas referencias propias fundamentales para lograr un autoreconocimiento identitario positivo. (Álvarez, 2014, p. 273)

Hampâté Bâ recoge y publica bajo tal motivación los cuentos iniciáticos mencionados más arriba, que como ya se ha dicho, guardaban los conocimientos y valores necesarios para convertirse en un miembro útil de la sociedad. En sus reflexiones y estudios, Bâ (1980) define la tradición oral como “la gran escuela de la vida” (p. 100), contenedora de sabidurías pertenecientes a todas las áreas. Además, “recuerda que estas sociedades poseían un rico entramado social construido a través de diferentes procesos de integración, y sitúa la oralidad y la transmisión de los conocimientos a través de esta, en el centro de este sistema” (Álvarez, 2014, p. 278).

En un orden distinto de consecuencias de la colonización, estaría el caso de un joven guineano -el segundo hombre de este origen que sería ordenado sacerdote en la Guinea ocupada por España-, que escribió un relato cuya base es una fábula fang -pueblo al que pertenece-, dotándolo de una estructura de romance, trasladando así una forma fang a una forma literaria española. Para Creus (2010) esto es “la mediatización del texto por el contexto” (p. 69). Según el mismo autor, el guineano trataba de este modo de contentar a la estructura religiosa de la que había pasado a formar parte, y ser publicado. Los misioneros españoles habían comenzado a escribir los cuentos que escuchaban en boca de la población, publicándolos en la revista claretiana *La Guinea Española*, eso sí, manipulándolos a su favor, al incluir moralejas, interpretaciones e incluso comparaciones con textos bíblicos, como estrategia para universalizar el mensaje del dios cristiano. Es “la utilización de formas estructuradas de oralidad en favor del poder constituido” (Creus, 2010, p. 69). En la citada revista, Creus encontró 32 autores guineanos que escribieron 71 cuentos con moralejas (54 de ellos fábulas, género muy útil en el predicamento), hecho que evidencia la asunción de la cultura española -no solo en el uso de la lengua, sino sobre todo, en la adquisición de los valores morales dominantes-, y una especie de abandono de la oralidad heredada, al extraerla del contexto familiar en que fue transmitida, cuyo desmantelamiento convenía al europeo.

Siguiendo con las investigaciones de Creus, es interesante su punto de vista acerca del hecho de que las fábulas constituyeron un lugar común donde españoles y guineanos pudieron encontrarse, siendo las leyendas, por el contrario, deslegitimizadas. Los colonos españoles, al igual que los franceses, se burlaron de la transmisión oral de la historia, pues poseer una historia y ser civilizado son dos conceptos que para el europeo caminan de la mano, no pudiendo ser, según el espíritu colonialista, atributos de los africanos. El enfoque de ambas sociedades es bien diferente: occidente mira al futuro y África al pasado; mientras el mundo occidental ordena los sucesos cronológicamente, muchos pueblos africanos encuentran en sus leyendas “una razón de ser como sociedad, la sustancia inherente a su identidad” (Creus, 2010, p. 78).

En la isla caribeña de Martinica, hoy provincia francesa, los contadores tuvieron un lugar preponderante en la sociedad isleña. En la época de la esclavitud eran una suerte de educadores pues con sus historias transmitían valores y enseñanzas a la gente de la

plantación. Se adaptaron las historias de África -continente del que fueron arrancadas las personas esclavizadas- y se mezclaron con las de Bretaña o Normandía, lugares de procedencia de muchos colonos. A pesar de esa contaminación natural, África seguía muy presente en un repertorio de cuentos plagado de animales de la sabana y otros elementos culturales que sobrevivieron a la travesía oceánica y al desarraigo forzoso.

Durante los tres siglos de esclavitud, se sometió a los africanos a un proceso de aculturación que pasaba por disgregar a los miembros de una misma comunidad e incluso de una misma familia. Eran repartidos en haciendas distantes para acelerar el desarraigo y evitar conspiraciones, pues mezclando personas con lenguas y procedencias diferentes, la comunicación entre ellos resultaba más difícil. Los intentos de sometimiento a que estaban sujetos, no acababan con la natural ansia de recobrar la libertad en aquellos hombres y mujeres, que en ocasiones lograban huir y esconderse en la abrupta geografía de la isla creando, como señala Hernández (2011), “cumbes” o “palenques”, espacios libres donde intentaban restaurar sus modos de vida. Junto a africanos de diferentes procedencias, en algunos de estos “cumbes” había también prófugos indígenas, de modo que se constituían como comunidades multiculturales. En estos enclaves se desarrolló un modo de comunicación, no comprensible por el esclavista, conformado por ciertos sonidos como silbidos hechos con una caracola y toques de tambor. Se dice que los tambores “hablaban”, que enviaban mensajes y que aún hoy algunas personas saben hacerlos hablar. En las plantaciones estaba prohibido reunirse, pero desde los espacios libres se intentaba, siempre al abrigo de la noche, congregarse a esclavos y escapados -a los que se llamaba “cimarrones”-, mediante la llamada del tambor. En esas asambleas se contaban cuentos, cada cual comenzaba por presentarse, por decir de dónde venía, reafirmando su origen en un intento de no perder las raíces. El proceso de restituir la integridad perdida tras ser sometido a un hecho violento se lleva a cabo a través de diferentes caminos, siendo la palabra sin duda alguna, una potente fuerza instigadora, y los cuentos o las canciones, pura expresión colectiva y comunitaria. Como dice el narrador martiniqués V. Egouy (comunicación personal, 19 de junio de 2016): “Reunirse para revivir la cultura de origen era una forma de resistir”. Desde 2006 organiza un festival de cuentos en la isla, y desde algunos años antes cuenta y promueve sesiones de cuentos tal como las entendemos hoy en día, movido entre otras razones porque, según explica: “Fue un elemento importante en

nuestra historia, un elemento importante en la liberación. Los cuentos no dejaron de contarse y de ese modo los esclavos no olvidaron de dónde habían venido. No olvidar nos permitió recobrar la libertad”.

Otro hecho nos permite señalar aspectos de orden identitario en el uso del cuento en la isla de Martinica. En la época de la esclavitud se enterraba a la gente en el campo, siendo el contador quien hacía la ceremonia, hecho que le confería un poder dentro de su comunidad. Cuando se empezó a enterrar a la gente en el cementerio, se produjo un conflicto entre curas y narradores, pues la religión procurando asegurar su hegemonía, intentaba acabar con esta costumbre excomulgando a los contadores. Aun así, la tradición de acompañar con cuentos el adiós a los muertos continuó y sobrevivió hasta aproximadamente, el comienzo de la década de los setenta. En las veladas mortuorias la gente se organizaba en dos espacios: dentro se rezaba y fuera se contaban historias; dice el narrador martiniqués D. Duguet (comunicación personal, 29 de septiembre de 2016): que “el interior era la muerte y el exterior era la vida, era una forma de decir que la muerte y la vida son dos caras de la misma moneda”. La palabra del contador se respetaba. Normalmente eran personas ligadas a la tierra, casi siempre agricultores, personas corrientes, a veces las más sencillas de su pueblo o de su barrio, pero cuando contaban adquirían otra dimensión, todo el mundo les escuchaba sin querer perder detalle. Por su unión con la tierra, solían conocer la ciencia de las plantas, de manera que sabían curar a la gente con sus conocimientos, hecho que les confería una especie de poder oculto. La admiración hacia ellos se mezclaba por tal motivo, con una especie de temor. En aquella época aún no había llegado la televisión, de modo que las historias narradas por estos experimentados contadores eran vividas, según declara D. Duguet, como una auténtica película. Había muchos contadores en la isla, se producían “combates” con la palabra. Los que gozaban de mayor reputación comenzaban a contar, y si tal vez había entre el auditorio otros contadores, estos no osaban tomar la palabra, porque si contaban un cuento que no mantenía al público atrapado, venía otro a cortarles la palabra. Cuenta D. Duguet (comunicación personal, 29 de septiembre de 2016):

El que entraba en ronda era un guerrero, era alguien que estaba seguro de sí mismo. Se dice que el cuento no da la palabra, es el contador quien toma la palabra, muchas gentes tenían historias en la cabeza, pero no osaban contar. En

todos los barrios había alguien que era el maestro, el mejor. Había una jerarquía. La gente se desplazaba para ir a las veladas, incluso sin tener ningún contacto con el muerto, se iba por el placer de contar.

La sociedad martiniquesa mantenía un anclaje con la tierra y con África, que las autoridades francesas vieron necesario diluir, borrar. Hubo al menos dos razones de dimensión política para ello: los problemas por la posesión de la tierra, y la conveniencia de “afrancesar” a la población. Abolida la esclavitud, el pequeño territorio insular aún pertenecía a una casta privilegiada, pero las ahora personas libres necesitaban un lugar, un espacio, un pedazo de tierra. Desde los estamentos de poder se hacía necesario alejar de la tierra a los martiniqueses, a los descendientes de los esclavos, para que esta siguiera perteneciendo mayoritariamente, a la minoría dirigente. En los colegios se promulgaba la idea de que quienes trabajan la tierra no tenían valor, se decía que todo lo relacionado con África no tenía valor, que todo lo proveniente de la cultura negra no tenía valor. Había que dirigirse hacia la modernidad para “tener valor”, y ser moderno significaba mirar hacia la ciudad, que venía a ser lo mismo que mirar hacia Francia. Se quiso imponer un modelo a imagen y semejanza del ciudadano francés, un modelo que daba la espalda a África, y de alguna manera, se consiguió. Durante los años 50, 60 y 70 del siglo XX, todo lo que pudo borrarse del acervo africano, se borró. Entre otras cosas, desaparecieron los cuentos en las veladas: los contadores eran viejos representantes de la atávica relación con África. Así, las nuevas generaciones fueron creciendo mientras iban muriendo los narradores silenciados, a quien ya nadie escuchaba, llevándose con ellos el legado heredado de sus ancestros. Hoy, el imaginario infantil de la isla está plagado de los personajes de los cuentos europeos que llamamos “clásicos”, pero la mayoría no conoce a los viejos personajes que habitaban las historias tradicionales que contaban sus antepasados.

A partir de los años ochenta se comenzó a revalorizar la cultura tradicional martiniquesa, sobre todo la danza y el canto, aunque no así el cuento, que permaneció relegado. Afortunadamente, le *renouveau du conte*, la narración actual, aunque tímidamente, también recaló en las costas caribeñas por esa época. Jean Claude de Berger fue el primero en entender que si los espacios tradicionales habían desaparecido era necesario encontrar otros, y comenzó a contar en teatros y centros culturales,

impulsando la aparición de una nueva generación de narradores que hoy intentan revitalizar tanto las viejas historias como la afición de escuchar cuentos.

La Guadalupe, isla vecina de La Martinica y asimismo provincia francesa, fue sometida al mismo proceso de aculturación, sin embargo, los guadalupianos, tradicionalmente más contestatarios que los martiniqueses, mantuvieron los cuentos en las veladas mortuorias. En ambas islas, los cuentos vivían también en boca de madres, padres, tíos... Era una forma natural de educar en el seno de la familia, reservada para la noche, el momento en que despertaban los cuentos en las Antillas.

La tradición oral ha sido, según todo lo expuesto en este apartado, un instrumento más dentro de las estrategias de dominación, empleado para borrar la identidad de un pueblo y para intentar dibujar identidades ficticias. Los habitantes de los territorios de los que se ha hablado, se vieron avocados a trazar su nueva identidad en el mestizaje entre su pasado y unos códigos europeos que los propios colonos nunca les permitieron adoptar plenamente, pues en realidad, no fueron incluidos como ciudadanos de pleno derecho, de ahí muchos de los problemas sociales generados en las últimas décadas en los países colonizadores, ante la inmigración masiva de los habitantes de sus antiguas colonias.

Centrando la atención en la religión, en tanto que herramienta del poder político, cabe señalar que la Iglesia Católica ha sabido utilizar a lo largo de su historia los relatos propios de las distintas culturas populares para sus fines evangelizadores. Como explica Aubaret (2011), tras la caída del imperio romano las tradiciones populares cobraron fuerza, las distintas maneras de entender el mundo se confrontaban. La iglesia recupera el cuento maravilloso y lo incorpora a los sermones, recubriendo su sistema simbólico de las imágenes de la nueva religión. Algo que ya habría hecho con anterioridad, durante la escritura de la Biblia, conforme a las teorías que la señalan como el primer libro folclórico de la historia.

Aunque ya he hablado de los trabajos de recopilación de cuentos surgidos a partir del siglo XIX, y tocaré de nuevo este tema bajo otros prismas, quiero señalar en este apartado que los procesos de transformación y reescritura a los que se sometió el repertorio popular, tuvieron siempre un trasfondo político. Durante el periodo romántico los movimientos nacionalistas cobraron fuerza, y para defender los supuestos

sobre los que se fundamentaban, los cuentos formaron parte de las reivindicaciones de identidad nacionales. Lo tradicional comenzó a percibirse como propio, diferenciador, como expresión de los elementos que convierten a un pueblo en único. Quienes así pensaban no repararon en que, como señala Rodríguez Almodóvar (2009), “el folclore es a un tiempo lo más local y lo más universal de la cultura” (p. 3). Los hermanos Grimm, mismamente, movidos por la reivindicación de lo netamente germánico, incluyeron en su obra dos cuentos “El gato con botas” y “Caperucita Roja”, según Rodríguez Almodóvar (2009) “netamente franceses” y además, “la mayoría de los otros resultó que existían en todas las demás culturas europeas -en el caso español, en todas las lenguas del Estado- sólo que nadie los había llevado a la imprenta, o no en la forma en que ellos lo hicieron” (p. 7). Esa “forma” adoptada por los Grimm a partir de la segunda edición de su recopilación, consistió en modificar todo aquello que se salía de los cánones que hoy llamaríamos “políticamente correctos”, dulcificando las versiones populares cuyo contenido íntegro no se adecuaba a la cultura oficial que los ámbitos burgueses deseaban imponer, posición adoptada por el resto de folcloristas europeos del siglo XIX. No fue hasta los últimos años de aquella centuria y la primera mitad del XX cuando folcloristas-positivistas y etnógrafos como Paul Delarue en Francia o los Aurelio M. Espinosa, padre e hijo, en España, entre otros, transcribieron sin contaminaciones los cuentos que recogían de narradores populares no influidos por la tradición escrita, en un intento de recuperar los auténticos materiales tradicionales.

Rodríguez Almodóvar (2009) señala que en España desde dictadura franquista, se arrastra el prejuicio de que la cultura tradicional, el folclore, es patrimonio de las mentalidades más conservadoras cuando “muy al contrario, el verdadero folclore es a menudo transgresor y heterodoxo (...) y muy buena parte de la poética de tradición oral puede ser considerada como poética de resistencia del pueblo” (p. 6). Se equivocarían por tanto, las derechas al apropiárselo y las izquierdas al desdeñarlo. Para este autor, apoyar o no el legado tradicional es una decisión política, e insta a los responsables de las diferentes comunidades autónomas a emplear medios y recursos para que tengan un lugar en universidades, museos, o en los medios de comunicación públicos.

En otro orden de cosas, podemos hablar también de “decisión política” para referirnos a las acciones encaminadas a regular la vida social de una comunidad, atendiendo a las

desigualdades presentes entre sus individuos. Esto, aplicado al uso de los cuentos, daría lugar a comentar -desde un enfoque bien diferente a todo lo expuesto hasta ahora-, que en la actualidad los cuentos se utilizan ampliamente en programas sociales que pretenden intervenir en la mejora de la realidad de los barrios marginados de las grandes ciudades, o de ciertos colectivos. No son pocas las experiencias en este sentido. Su validez, desde el punto de vista teórico, depende de los objetivos que se pretenden alcanzar, de los medios que se movilizan para lograrlos y de la calidad de los programas que se ponen en marcha. Por citar solo un ejemplo, en Francia muchas bibliotecas fueron creadas en lugares conflictivos, convirtiéndose en un lazo entre la población inmigrante y la cultura local, en un intento de ayudar a la integración, al menos “desde el papel”, puesto que como es sabido, las políticas para la integración no han sido más que:

Una forma de intentar “convertir” a los diferentes (inmigrantes) a la cultura de los nativos. Hacer todo lo posible para que sean como ellos. Pero sin en ningún momento soñar en otorgar a los asimilados los mismos derechos de los nativos. Es lo que he bautizado como “la integración legal en la marginalidad”. (Makomé, 2011, pp. 20-21)

Estos programas dependen mucho de las personas que los llevan a cabo, de tal suerte que, -según se refleja en algunas investigaciones, entre ellas las realizadas por Michèle Petit-, la valiosa labor de algunas bibliotecarias contribuyó a que estas bibliotecas ofrecieran medios que participaron en la compleja creación de una identidad propia cuando se vive entre dos mundos sin pertenecer plenamente a ninguno, tal es el caso de gran parte de la población inmigrante. La tarea de las bibliotecarias que les dieron vida fue la de alentar a la lectura como camino en la adquisición de la lengua francesa por una parte, pero también como bagaje personal, teniendo en *La hora del cuento* una herramienta para atraer al público a la biblioteca y crear vínculos con ella. *La hora del cuento*, es decir, el momento dedicado a leer o contar cuentos a los niños llegó a Francia desde las bibliotecas anglosajonas que comenzaron con esta práctica a finales del siglo XIX. *La hora del cuento* mantuvo desde el principio un fuerte vínculo con la inmigración en Estados Unidos. En la época en que comenzó a implantarse, el país estaba lleno de familias en riesgo de exclusión, originarias de las procedencias más diversas. Acudir a la biblioteca para escuchar y contar historias resultó para ellas una ayuda en el proceso

de asentamiento en el territorio desconocido al que habían llegado. Geneviève Patte (2006), bibliotecaria y directora durante 37 años de la asociación *La joie par les livres*, pionera de la organización de *La hora del cuento* en Francia, explicaba el proceso en una entrevista concedida a Salaverria en 2006:

A menudo existía una fosa entre los padres y los hijos; los padres estaban más anclados en el pasado y los niños se adaptaban con rapidez a la nueva situación, al nuevo país. Las bibliotecarias manejaron una idea hermosa. Las contadoras o contadores de historias en la biblioteca pedían a los niños provenientes de otras geografías que contaran historias de sus países. Entonces estos niños iban y preguntaban a sus padres y se daban así cuenta de que sus padres tenían algo importante que decir, que transmitir. A su vez, ellos regresaban a la biblioteca a contar lo que sus padres les habían narrado y se daban cuenta, por ese acto, que también ellos tenían su lugar en la biblioteca, que eran escuchados. Esto me parece interesante: ver a un niño considerado como un agente de transmisión y orgulloso de observar cómo se reconoce su cultura originaria. (p. 58)

Las bibliotecas, esas guardianas de la letra impresa, son también impulsoras de la oralidad y de todo lo que a su alrededor se gesta. A la sombra de la Biblioteca Pública del Estado de Guadalajara nació el Seminario de Literatura Infantil y Juvenil, organizador del Maratón de los Cuentos (del que se hablará en profundidad más adelante), evento que ha cumplido 25 años y que, según un editorial del periódico *Cultura en Guala* (2016): “hoy es una de sus más logradas señas de identidad” (p. 3). El texto continúa señalando que las identidades se forman con el paso del tiempo y el compromiso de las gentes, asegurando que el Maratón es ya una tradición y Guadalajara “la ciudad de los cuentos”. Un cuarto de siglo congregando a gran parte de su población y a miles de visitantes alrededor de la narración de historias, han convertido a esta pequeña ciudad en un referente de la narración oral, haciendo que su nombre se identifique más allá de nuestras fronteras, con el cuento contado.

Según todos los ejemplos expuestos, y recordando que cuentos, mitos y epopeyas se han utilizado en la manipulación política e ideológica desde los tiempos más remotos, pero también como crítica al poder establecido, huelga decir que el uso de los cuentos, de la narración oral, puede ser un elemento de inclusión o de exclusión, puede acentuar la

riqueza multicultural o intentar eliminarla, puede emplearse para crear la identidad de una comunidad o para borrarla, cuestiones todas de dimensión política, en tanto que intervienen en el desarrollo de un grupo social.

La identificación con los cuentos propios de la cultura donde se nace, heredados de la familia y del grupo social, genera la conciencia de pertenencia a un contexto local. Sobre esta conciencia que podríamos llamar de clan, estaría la nacional, aquella que nos liga a un sistema complejo de organización social y cultural. Yendo aún más lejos, la universalidad de los cuentos, la coincidencia de los grandes temas que aborda en todas las culturas, permitiría la identificación de cada individuo con la gran comunidad humana. Del mismo modo, más allá de la sociedad en que nos integramos, nos pertenecemos a nosotros mismos, tomamos las riendas de nuestra vida para buscar quiénes somos, o quiénes nos gustaría ser, y en ese proceso, nos encontramos con los cuentos. Cada historia nos habla directamente a cada uno de nosotros, pero además:

Esa historia pulula por todos los países, bajo formas ligeramente distintas, y al oírla el hombre se hace afín con lo más remoto de la raza. *Érase una vez...* Sí: una vez, en otros tiempos, en una época tan distante que ni se puede imaginar, hubo la misma historia. (Hazard, 1982, pp. 256-258)

He aquí un concepto de mundo global capaz de permitirnos soñar con la pertenencia a una humanidad unida por las historias que nos igualan, y no por la economía de mercado creadora de desigualdades.

3.2. Palabra, narración e identidad

3.2.1. La transmisión de la experiencia

Pasamos nuestra vida, nuestros días, contándonos historias. Lo que nos ha pasado, lo que le sucedió a este o a aquel, lo que hemos visto u oído... Nos contamos, sin cesar, pensamientos e inquietudes; sueños y fantasías; anhelos, preguntas, dudas. Y en este contarnos la vida, creamos historias, que dependiendo de la habilidad del narrador, toman mayor o menor estructura narrativa, se revisten de emociones, humor, adornos, apostillas, comentarios... Los recuerdos de lo acaecido se van entremezclando con la propia interpretación de una realidad que casi sin querer, se va convirtiendo en cuento.

Dice Piglia en su prólogo a la obra de Sarah Hirschman: “Contar historias es una de las practicas más estables de la vida” (Hirschman, 2011, p. 13). ¿Cuántas manejamos a lo largo de una jornada? Nos narramos a nosotros mismos las historias propias y ajenas, se las narramos a los demás, y escuchamos las que nos cuentan.

Un día en la vida de cualquiera de nosotros es un día hecho también de las historias que contamos y nos cuentan. Los relatos que contamos y nos cuentan a lo largo de un día podrían muy bien ser uno de los registros de nuestra experiencia. (Piglia, 2007, p. 344)

Estamos hechos de historias, somos lo que nos contamos que somos. Nuestra identidad radica en la narración que hemos construido para definirnos, en el relato que hacemos de nuestra vida. Bastaría con contarnos de manera diferente quiénes somos, para que fuéramos otros, para que nuestra experiencia de vida fuera interpretada desde un nuevo prisma, pues una misma historia narrada con otra intención, otro enfoque y otras palabras, se convierte en un relato bien diferente.

Contamos y nos contamos desde que empezamos a hablar. Según refiere Piglia (2007), el norteamericano Paul A. Schlipp defiende que la posibilidad de contar historias es lo más característico del lenguaje humano, y André Jolles o Georges Dumézil sitúan a la narración en el nacimiento del lenguaje. Todos contamos, es más, todos necesitamos contar. Es una necesidad vital presente cada día. Buenaventura (2010) llega a afirmar que una persona normal es aquella capaz de contar su historia:

Creo que somos historias. Una vez le preguntaron a Oliver Sacks: *Para usted ¿qué es una persona normal?* Y él respondió con una frase que me parece maravillosa, la cito a menudo: *Una persona normal es aquella que es capaz de contar su historia.* Creo que existe una relación estrecha entre la cordura y el ser capaz de contar la propia historia o las propias historias. Contar una historia responde, es un primer nivel, a una profunda necesidad humana, la necesidad de escuchar y reconocer al otro y la de ser reconocido. Decir: aquí estoy, esto soy, vivo, te conozco, hay algo entre nosotros. (p. 210)

Compartir con el otro, con los otros, la narración de nuestras vidas, nos permite forjar y mantener relaciones grupales, además de enlazar nuestra experiencia con la de quienes nos precedieron y quienes nos sucederán.

Cuando contamos nuestras anécdotas, nuestros sucesos, lo hacemos con un sentido de lo narrativo. Poca diferencia habría entre contar un cuento y contar lo que nos ha sucedido, la base comunicativa es la misma. Todos podemos contar cuentos, manejamos los códigos, sabemos distinguir entre un buen y un mal relato. Fortún (1991) lo explica así:

Todos somos capaces de contar bien un cuento, lo mismo que somos capaces de contar algo que nos ha ocurrido, para consolarnos, justificarnos, o hacer reír. Todos sabemos contarlos minuciosamente o a grandes rasgos, escogiendo lo más indispensable para comprensión de los que escuchan. Esto es porque sentimos un placer en esta confidencia, porque necesitamos expansionarnos y comunicar a los demás lo que nos ha sucedido para que juzguen y nos admiren o nos compadezcan. (p. 40)

Piglia (2007) hace referencia a una investigación del lingüista norteamericano Labov en Harlem, en la que, estudiando el uso del lenguaje en los guetos, pidió a un grupo de jóvenes que contaran la historia de un día en que vieron peligrar su vida. El resultado fue tan impresionante, que esas narraciones terminaron conformando un libro de relatos. Según Labov, muchas de las historias de estos chicos marginales manejaban el suspenso, la intriga, y jugaban con la forma de mostrar los hechos de manera semejante a los grandes autores de la narrativa. La literatura de prestigio y la tradición popular, el lenguaje elaborado y el habla común, presentan puntos comunes en los modos de narrar.

Transitando la narración de nuestras experiencias, damos sentido a nuestras vidas. Leyendo o escuchando las ajenas, también. Sin embargo tradicionalmente, la cultura escrita a la que pertenecemos, ha considerado lo narrativo como lo opuesto al pensamiento reflexivo, la narración sería una forma natural de discurso, frente al pensamiento racional, lógico y científico. Santamaría (2000) señala que, contrariamente a esa consideración, a la hora de construir significados empleamos estructuras narrativas. Este autor “concibe la narración como un modo de pensamiento, como un

recurso que poseemos los seres humanos para elaborar, interpretar y reinterpretar significados, en suma, para construirlos” (p. 139). Su obra se basa en las investigaciones de Bruner (1990), quien ha estudiado profusamente el modo en que el individuo construye significados dentro de su contexto cultural. Este autor distingue entre el pensamiento narrativo y el paradigmático. Además, señala que existen tres formas primitivas y paralelas, de entender nuestras acciones y de estructurar los acontecimientos a la hora de intentar comprender lo sucedido: lo intersubjetivo, lo instrumental y lo normativo. Dentro de lo intersubjetivo convivirían esas dos formas de pensamiento que “suponen modos diferentes de ordenar la experiencia y de construir la realidad”. La modalidad paradigmática conceptualiza los hechos construyendo categorías que se relacionan entre sí y que persiguen superar lo particular para llegar a un alto nivel de abstracción. Es un pensamiento lógico, científico. En contraposición, el pensamiento narrativo da mayor importancia a la interpretación de los hechos que a su explicación lógica, los elementos a considerar, los acontecimientos, se conectan a través de una historia. El racionalismo ha considerado como superior y más evolucionado el pensamiento lógico, pero la psicología cognitiva viene defendiendo en las últimas décadas que ambos son complementarios, son dos formas de acceder al conocimiento. Por otra parte, no podemos olvidar que lo narrativo es anterior a lo conceptual, lo que vendría a indicar una relevancia mayor que la otorgada por la corriente racionalista.

Admitiendo la complementariedad de ambos sistemas de pensamiento, la realidad podría ser entendida y explicada desde la argumentación propia de un sistema lógico de pensamiento, o desde lo narrativo. “Los argumentos convencen de su verdad, los relatos de su semejanza con la vida. En uno la verificación se realiza mediante procedimientos que permiten establecer una prueba formal (...). En el otro no se establece la verdad sino la verosimilitud” (Bruner, 1986, p. 23). A través de la narración pensamos y repensamos los significados. No se trata simplemente de referir lo sucedido sino de dotarlo de significado. Si los mitos buscaban explicar el origen y los fenómenos naturales, la narración de los sucesos que nos ocurren y rodean permite al hombre, desde tiempos remotos, dar sentido a los hechos, interpretarlos.

Santamaría (2000), basándose en los estudios de Bruner, aclara que tal capacidad no es únicamente individual sino especialmente social, y que: “La tendencia humana a organizar la experiencia de un modo narrativo es prioritaria sobre la conceptual. Somos

capaces de comprender y producir relatos mucho antes de que seamos capaces de manejar proposiciones lógicas” (p. 144).

A propósito de esto último, podríamos atrevernos a suponer, recordando a Piglia (2007), que el pensamiento lógico podría ser consecuencia del narrativo. En su intento de pensar cuál pudo ser el origen del primer relato, esboza dos posibilidades. La primera imagina al cazador que al alejarse de la cueva vive un episodio fuera del entorno más próximo y conocido, que le induce a querer contar lo que ha visto. La segunda propone la posibilidad de que en la tribu, alguien se atreviera a construir una historia a través de huellas, vestigios, señales presentes en el entorno. El intento de comprender tales indicios habría empujado al humano a crear la narración conducente a descifrarlos.

Entonces podríamos decir que el primer narrador fue tal vez alguien que leía signos, que leía el vuelo de los pájaros, las huellas en la arena, el dibujo en el caparazón de las tortugas, en las vísceras de los animales, y que a partir de esos rastros reconstruía una realidad ausente, un sentido olvidado. Tal vez el primer modo de narrar fue la reconstrucción de una historia cifrada. A esa reconstrucción de una historia a partir de ciertas huellas que están ahí, en el presente, a ese paso a otra temporalidad, podríamos llamarlo el relato como investigación. (p. 347)

Leyendo las palabras de Piglia no resulta ilógica la idea de que un pensamiento argumentativo, por tanto racional, se formulara desde un esquema narrativo. Aunque las suposiciones de este autor son meras elucubraciones, caminan en la misma línea que los presupuestos de Bruner y otros investigadores fundamentados en la lógica de la psicología cognitiva. En este sentido, Santamaría (2000) cita en su trabajo a diversos autores señalando que:

De los trabajos de Luria (1980), por ejemplo, se desprende cómo los individuos entienden más fácilmente proposiciones lógicas si éstas forman parte del curso de un relato. Bruner (1990) llega a afirmar que la naturaleza cultural de nuestras acciones nos fuerza a ser narradores. La capacidad para *contar* nuestras experiencias en forma de narración se constituye en un instrumento para dar significado que domina gran parte de nuestra vida. MacIntyre (1984, cit. en

Wertsch, 1998) llega a afirmar que el ser humano en sus acciones y en su práctica, así como en sus ficciones, es esencialmente un *animal contador de historias*. (p. 144)

Para Benjamin (1936), el narrador encuentra en la experiencia, la propia o la ajena, aquello que narra, convirtiéndolo a su vez en experiencia de quienes le escuchan. Esto sucede según Piglia (2007) si quien cuenta es capaz de transmitir la emoción.

Este contar experiencias implica dominar la competencia narrativa para organizar el relato con un sentido coherente. El narrador camerunés B. Ofogo (comunicación personal, 17 de junio de 2017) declara que en su pueblo, una sociedad de tradición oral, si no sabes hablar no eres nadie, y que los niños comienzan a contar cuentos desde que empiezan a escucharlos, como medio para desarrollar su capacidad de expresión. Así nos lo decía en la entrevista mantenida con él para esta investigación. Calvet (1984) explica que en las sociedades de tradición oral la lengua se transmite a través de juegos de palabras, adivinanzas, trabalenguas, cuentos, al contrario que en las sociedades de tradición escrita cuyo apoyo para tal fin se encuentra fundamentalmente en los tratados de gramática. A este respecto habla de *lingüística intuitiva*, pues para él, en estos juegos lingüísticos se encuentra un conocimiento fino y profundo de la lengua.

Vivimos en sociedad letrada, donde lo escrito se considera superior a lo oral. Garantizado el derecho y la obligatoriedad de la educación, en este siglo XXI todos sabemos leer y escribir, pero ¿dominamos la expresión oral? ¿Sabemos expresar nuestros sentimientos tal como nos gustaría? ¿Con qué competencias orales cuenta el ciudadano actual para narrar sus experiencias? Y más que eso, ¿hemos desarrollado el pensamiento crítico, construimos nuestras propias teorías, o simplemente asumimos las de los demás? Ante estas preguntas cabe recordar a Benjamin, quien ya en el año 1936 criticó en su ensayo filosófico *El narrador*, la pérdida de la capacidad expresiva en la sociedad, llegando a augurar incluso, el fin de la narración:

El arte de la narración está tocando a su fin. Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad. Con creciente frecuencia se asiste al embarazo extendiéndose por la tertulia cuando se deja oír el deseo de escuchar una historia. Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura

entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias. (p. 2)

A pesar de su pesimismo ante las dotes narrativas de los ciudadanos de aquellos años treinta del pasado siglo, a pesar también de que la época postmoderna evidencia una merma de la riqueza expresiva oral, hay algo que no cambia: la necesidad de contar, de contarnos unos a otros lo que nos sucede y lo que le ocurre a los otros. Seguimos haciéndolo, constituye el núcleo de toda conversación, es el sentido del encuentro entre amigos, entre familiares, contamos para conocer a alguien y para darnos a conocer, para estrechar y mantener lazos, contamos porque necesitamos escucharnos y compartir el relato de nuestra vida. Un relato que como dice Santamaría (2000), no es:

Un simple reflejo de la realidad. Es más una construcción. Es la narración la que hace posible la comprensión de la realidad y por ello se constituye en una forma de pensamiento. Las narraciones no son únicamente mecanismos para almacenar información sino más que eso son mecanismos para interpretar nuestras acciones. (p. 144)

Con mayor o menor riqueza verbal y expresiva, intercambiamos nuestras experiencias, construyendo con ello el sentido de nuestra existencia. Contar cuentos, según Garzón Céspedes (1995) nace de la conversación. Conversar para él es un medio de aprendizaje, por eso otorga gran trascendencia al hecho de contar en la vida diaria.

Siempre se han contado historias y se seguirán contando, y si pensamos en el futuro, estoy seguro de que la narración persistirá, porque la narración es el gran modo de intercambiar experiencias. Y aquí tendríamos que distinguir entre experiencia e información. La narración es lo contrario de la simple información. Está siempre amenazada por el exceso de información, porque la narración nos ayuda a incorporar la historia en nuestra propia vida y a vivirla como algo personal. (Piglia, 2007, p. 344)

Aprovechando esta cita de Piglia, y su alusión a la diferencia entre narración e información, reflexionemos las relaciones entre experiencia y noticia.

3.2.2. Narración versus información

Si algo caracteriza nuestros últimos años es la abundancia de información. Estamos rodeados de revistas, periódicos, informativos radiofónicos, televisivos, y por supuesto, toda la información que ofrece Internet a través de blogs, webs, videos, prensa digital y redes sociales. Acceder a lo que está pasando en cualquier parte del mundo consiste en un simple clic, sin embargo, la lejanía que establecemos con los sucesos que vemos es enorme. La información se ha convertido en un objeto de consumo como cualquier otro. Consumimos noticias pasando de una a otra sin detenernos, sin asumirlas. Escuchamos o leemos a toda velocidad. Pocas veces hacemos un análisis crítico, nos proponemos crear el relato de lo sucedido, contrastamos la información, intentamos comprender, vivir y transmitir la noticia. La fugacidad es su gran característica, desaparece tan velozmente como llegó, y desde que no se habla de un asunto, este se vuelve invisible, deja de suceder, de existir, por más que continúe formando parte de la realidad objetiva de algún lugar del mundo. Piglia (2011) en su prólogo a la obra de Hirschman recuerda que alrededor del año 1840 Poe enfrentó el cuento al periodismo de masas alegando que el primero busca un final, un cierre, una conclusión generadora de experiencia, frente a la información periodística que no es más que una sucesión interminable de datos de la que no surge necesariamente un sentido, cita la opinión del filósofo Walter Benjamin para quien esta condición de la noticia provoca la no implicación del espectador en la información que está recibiendo, y asegura: “Si la sociedad de masas expone a los sujetos a un exceso de información, en cambio el relato los defiende limitando la dispersión y dándoles a los acontecimientos la forma de una experiencia individual” (p. 13).

Bardelás (2013) en su blog *El lector perdido*, al reseñar la obra de Walter Benjamin *El narrador*, escribe:

Lo interesante de leer justamente *El narrador* es la posibilidad de pensar sobre la información, el conocimiento de hechos sin narrador, sin la experiencia del que lo cuenta y sin que suscite en nosotros experiencia alguna, ni siquiera una reacción que nos mueva a interpretar. El periodismo, instalado ya desde hace mucho tiempo, debería revisar la distancia que impone con respecto a lo que cuenta. Buscar la objetividad sacrificando la narración, obviar el contar desde la

experiencia, igual no tiene mucho sentido, sobre todo cuando además nadie cree en la objetividad. ¿Y si nos contasen lo que ocurre narradores y nosotros actuáramos como futuros narradores que participan en una experiencia colectiva? ¿Llegaría, por fin, a afectarnos lo que ocurre? (párr. 6)

La anestesia bajo la que escuchamos las atrocidades más tremendas, nos permite comer frente a un televisor en plena retransmisión de la cruda realidad de una ciudad en guerra, sin que se nos mueva un pelo, y sin atragantarnos. Sin embargo, cuando en los primeros días de septiembre de 2015, los medios de comunicación difundieron la imagen de un niño ahogado en una playa turística turca, como consecuencia del éxodo sirio, los adormecidos despertaron. Ese niño tenía tres años y un nombre propio, tenía una historia de la que solo conocíamos el final, pero podíamos imaginar el comienzo, el nudo y el desenlace. Esta imagen y el texto que la acompañaba provocó el interés de la población por un conflicto al que se había mantenido indiferente; despertó la solidaridad, apeló a las conciencias. Fue la narración de un caso concreto, con nombre propio, lo que convirtió la noticia en revulsivo colectivo, lo que produjo en el espectador, de alguna manera, imaginar la experiencia vivida por esas gentes, sentirla de cerca por un momento, y reaccionar. Guasch (2015) en *el Periódico Internacional*, comenzaba su artículo defendiendo:

Debería ser la foto del cambio; el punto de inflexión de una tragedia que ha generado ya incontables imágenes demoledoras. Como lo fue para Vietnam la escena de la niña de 9 años que huía desnuda de un ataque de napalm. O como lo fue para la ex-Yugoslavia la escena de los refugiados de Kosovo detrás de una valla con alambre de púas en Albania. (párr. 1)

Son las historias personales, los relatos de experiencias auténticas, las únicas capaces de movilizar a las masas, de despertarnos la emoción, la sensibilidad que nos empujará a pasar a la acción, a plantearnos qué sucede, por qué sucede, a implicarnos.

Vivimos en una sobreabundancia de noticias proporcionada por los medios tecnológicos que tenemos a nuestra disposición. La cultura de la postmodernidad es en buena medida fruto de la influencia de la Sociedad de la Información, caracterizada además de por esa apabullante profusión, por su omnipresencia, al colarse tanto en nuestra vida pública

como en la privada. Más allá del televisor o del ordenador personal, un simple teléfono móvil nos permite comunicarnos con cualquier persona en tiempo real, sin importar el lugar del mundo en que se encuentre, además de posibilitarnos el acceso inmediato a medios de comunicación internacionales de toda índole, y al vasto universo de contenidos proporcionados por Internet. La información circula, aparece y desaparece a toda velocidad. Veloz es también el ritmo de vida, apremiado por una prisa intangible que nos impone el relato de una actualidad acelerada. Y es que esta Sociedad de la Información es parte inherente de la sociedad de consumo, y este, el eje de nuestro sistema económico y social. Producir y consumir a la mayor velocidad posible, son los pilares de una sociedad postmoderna, regida por los mercados económicos. Como explica Aguirre (2001):

Esto obliga a una excitación permanente del cuerpo social, que se ve constantemente presionado y dirigido hacia un muestrario de bienes que se amplía constantemente. La presión sobre los consumidores se hace, de forma directa e indirecta, a través de los medios de comunicación en su sentido más amplio -no solo los de Información-, que pasan a convertirse en los catálogos del sistema de consumo. Las formas directas son las que se relacionan con la publicidad y las indirectas las que representan la forma de vida que implican el consumo de esos productos. (párr. 5)

Vivimos pues, bajo la influencia de una narración mediática mantenedora del sistema de producción y consumo, capaz de crearnos todo tipo de necesidades, y por tanto de carencias -solo sintiendo que algo nos falta tendremos la sensación de necesitarlo- incitándonos a ser consumidores, cuanto más activos, mejor.

Frente a las ventajas del profuso caudal de información están los inconvenientes, uno de los cuales es sin duda, la desorientación que pueden provocarnos. Esta exuberancia de información:

Se ha convertido en desafío cotidiano y en motivo de agobio para quienes recibimos o podemos encontrar millares de noticias, símbolos, declaraciones, imágenes e incitaciones de casi cualquier índole a través de los medios y especialmente en la red de redes. Esa plétora de datos no es necesariamente fuente

de enriquecimiento cultural, sino a veces de aturdimiento personal y colectivo. (Trejo, 2001, párr. 13)

La sobreabundancia de información genera dispersión y afecta a nuestra manera de reaccionar frente a lo que sucede. Además, el consumo no es únicamente una cuestión de adquisición de bienes, impregna toda la vida, también y por supuesto, la esfera cultural. Los objetos culturales forman parte del engranaje, son producidos, consumidos y agotados.

Si como se propuso en apartados anteriores de este capítulo, los mitos en tanto que característicos de una cultura, explicaban los porqués del mundo e influían en la construcción de la identidad de un pueblo y por ende de sus individuos; si algunos cuentos contribuían a transmitir y forjar valores de convivencia social, a tejer las redes que daban sentido y dotaban de historia a una comunidad; ahora que su influencia no es tal, cabría pensar si en su lugar, es el relato producido por la Sociedad de la Información, el que influye en la identidad del ciudadano postmoderno. Dice Bauman (2000) que “En esta “segunda modernidad”, en esta modernidad de consumidores, la primera e imperiosa obligación es ser consumidor; después, pensar en convertirse en cualquier otra cosa” (p. 48).

Quienes buscándose, se encuentren con el cuento contado, o leído -dada la preeminencia de lo escrito-, no hallarán en él como sus ancestros, una explicación del mundo, ni un argumento identitario, sino tal vez un escape, una salida hacia otras formas de mirar la realidad, una evasión de las noticias, la publicidad, la sobreestimulación mediática, para rastrear, en el silencio de la escucha o la lectura de un cuento, el reflejo de sus preguntas más íntimas.

3.2.3. Narración y psicología

A fin de cuentas, ¿no es esa la esencia del cuento desde la noche de los tiempos, el reflejo de nuestros cuestionamientos y la tentativa de responderlos? ¿No han servido para ejemplificar conductas o sugerir soluciones a los problemas de los hombres? ¿No han sido los cuentos iniciáticos el medio empleado por la comunidad para acompañar las etapas del crecimiento de sus miembros? Tal vez el ciudadano postmoderno sigue haciendo el mismo uso del cuento que el hombre de la antigüedad, solo que

concibiéndolo de otro modo. Ya se han dicho muchas cosas sobre las relaciones entre el cuento y la vida de los hombres, profundicemos en su relación con el universo interior del ser humano desde la mirada de la psicología, la ciencia que estudia los procesos mentales y la conducta de los individuos.

Tal como la entendemos hoy en día, su historia comienza en el siglo XIX, pues anteriormente, aunque su origen se remonta a la Grecia antigua, se la consideraba como parte de la filosofía. Freud, el padre de la psicología moderna, estableció ciertas relaciones entre los sueños y los cuentos. Aunque profundizó en el análisis de los sueños como reflejo del *subconsciente*, no concedió excesiva atención al cuento maravilloso. Sin embargo, formando parte de sus reflexiones en torno a la condición humana, el mito sí adquirió relevancia en su pensamiento. Más allá de que empleó algunos de ellos para nombrar varias de sus teorías -el complejo de Edipo sería un ejemplo- Drivet (2010) opina que:

Freud invita a comprender las sagas y los mitos de un pueblo -entre los que se contará la religión judeocristiana- de un modo análogo a lo que antes llamó, respecto de acontecimientos propios de la biografía de un individuo, “recuerdos encubridores”. La lógica del mito se hace inteligible siguiendo el modelo del análisis de los sueños, los actos fallidos y los lapsus, lo cual prueba que unos y otros pueden entenderse como formaciones del inconsciente. Los mitos conservarían desfigurados y, vale decir, traducidos, ciertos hitos de la historia de la humanidad, así como los recuerdos encubridores nos hablarían en clave inconsciente de sucesos capitales para la historia humana individual.

Rey (2009) cuenta que Freud, en su primera etapa psicoanalítica descubrió con asombro que “la literatura y el psicoanálisis eran líneas de pensamiento separadas pero con puntos de intersección: el desvelamiento de los enigmas de la condición humana” (p. 147). En la aplicación del psicoanálisis a las manifestaciones culturales, Freud creó la *psicocrítica*, es decir, la interpretación psicoanalítica de un texto, escribiendo ensayos acerca de la tradición mítica, obras literarias y escritores, pero también sobre otras artes y artistas.

Por su parte, Jung vio en los cuentos folclóricos un sistema de creencias capaz de influir en el *inconsciente colectivo* a consecuencia de su carácter simbólico. Estudió historias de todo el mundo, identificó sus motivos y extrajo de ellos lo que llamó *arquetipos*, que vendrían a reflejar las tendencias a actuar o a percibir las cosas de una determinada manera, y que serían comunes a todos los seres humanos. Algunos de estos arquetipos serían: el ánima, el padre, la madre, el héroe, la sombra, entre otros. Para Jung los sueños eran manifestaciones de ese *inconsciente colectivo*. Ortiz (2015), reflexionando sobre estas cuestiones afirma que los cuentos son sueños y lo justifica así:

Del mismo modo que la psique profunda individual fabrica los sueños nocturnos, la psique colectiva que anida en el interior de cada persona se expresa de forma coral en los sueños llamados cuentos y mitos. Los cuentos son sueños colectivos. Es por lo que, de acuerdo con esta teoría, estos sueños colectivos son susceptibles de ser estudiados como tales. La diferencia entre unos y otros reside en que mientras un sueño personal siempre está referido a las experiencias y el momento psíquico del soñante, un cuento se presenta como un acontecimiento de la psique colectiva, por lo tanto es impersonal y de alguna manera universal. (párr. 12)

Concibiéndolos como proyecciones del inconsciente colectivo, para Jung los mitos son instrumentos con los que interpretar los procesos de la psique, y en este sentido, Henderson afirma que “la mente inconsciente del hombre moderno conserva la capacidad de crear símbolos que en otro tiempo encontró expresión en las creencias y ritos del hombre primitivo. Y esa capacidad aún desempeña un papel de vital importancia psíquica” (p. 104).

Después de Jung, muchos autores han profundizado en la lectura psicológica de los cuentos maravillosos y en la interpretación de sus arquetipos, de sus símbolos. Bettelheim (1977), uno de los más conocidos, afirmaba que estos cuentos ofrecen la posibilidad de aprender mucho acerca de los problemas que nos asaltan en la vida, y nos facilitan soluciones a los mismos. Aunque no reflejen las particularidades de nuestra sociedad actual, su sentido profundo sigue siendo de utilidad al ser humano:

A través de los siglos (si no milenios), al ser repetidos una y otra vez, los cuentos se han ido refinando y han llegado a transmitir, al mismo tiempo, sentidos

evidentes y ocultos; han llegado a dirigirse simultáneamente a todos los niveles de la personalidad humana y a expresarse de un modo que alcanza la mente no educada del niño, así como la del adulto sofisticado. Aplicando el modelo psicoanalítico de la personalidad humana, los cuentos aportan importantes mensajes al consciente, preconsciente e inconsciente, sea cual sea el nivel de funcionamiento de cada uno en aquel instante. Al hacer referencia a los problemas humanos universales, especialmente aquellos que preocupan a la mente del niño, estas historias hablan a su pequeño yo en formación y estimulan su desarrollo, mientras que, al mismo tiempo, liberan al preconsciente y al inconsciente de sus pulsiones. A medida que las historias se van descifrando, dan crédito consciente y cuerpo a las pulsiones del ego y muestran los distintos modos de satisfacerlas, de acuerdo con las exigencias del yo y del super-yo. (pp. 12-13)

Bettelheim aplicó sus interpretaciones al trabajo que ejercía como terapeuta en un hospital infantil, y defendiendo que el psicoanálisis tenía como función ayudar al hombre a aceptar las dificultades de la existencia sin dejarse vencer por ellas, vio en los cuentos fieles transmisores de ese espíritu, al mostrar personajes en dificultades capaces de salvar los obstáculos que se le presentan.

Dejando a un lado el interés de la psicología por las interpretaciones de los cuentos a partir de sus símbolos, en los años ochenta del pasado siglo toma fuerza, como nos dice Rodríguez González (2000), “una tradición emergente en psicología y ciencias sociales que sitúa a la narrativa en el centro de la comprensión que podemos alcanzar de las vidas humanas” (p. 139), según la cual la enfermedad y salud mental, serían consecuencia del relato que creamos de nuestra propia vida. Interpretando a Freud, autores como Habermas o Ricoeur, afirmaron que la identidad personal, según la perspectiva narrativista, es una identidad narrativa. Basándose en los trabajos de Schafer (1981), Rodríguez González (2000) nos dice que de “la realidad sólo habría versiones, o bien: la realidad se halla ahora y siempre narrativamente mediada” (p. 162). En este “psicoanálisis narrativo”, nos narramos a nosotros mismos y a los otros, aparecen nuevas identidades conforme creamos nuevas historias de nuestra vida, hecho que implica una disolución de antiguos “yo”.

Sobre esta cuestión ya apuntamos algunas ideas en páginas anteriores, al hablar de las dos modalidades de pensamiento -el cognitivo y el narrativo- que defiende Jerome Bruner, uno de los teóricos destacados del movimiento narrativo en psicología, y al apuntar cómo construimos el significado de nuestras vidas con el relato de nuestras experiencias. Posterior a Ricoeur, Bruner coincide en que la identidad personal se sustenta en la narrativa, en la historia que cada uno se narra a sí mismo.

En otro orden de cosas, cabe citar en este apartado la relación que algunos terapeutas actuales han establecido con el cuento tradicional. Dentro de la corriente de los libros de autoayuda, tan en boga en las últimas décadas, han aparecido no pocos títulos de psicólogos, coachs y acompañadores espirituales que han creado obras recopilatorias en las que el cuento juega un papel importante para entender los procesos vitales. Algunos de ellos han sabido adaptar los estudios teóricos de sus predecesores al mercado editorial, logrando un gran éxito, tanto, que han terminado por generar un número semejante de seguidores y detractores. Así han aparecido libros de cuentos que son interpretados desde su dimensión psicológica, pero también desde un enfoque místico, de manera que hemos asistido a una proliferación de “cuentos espirituales”, en consonancia con el creciente interés de la población por las terapias alternativas, la alimentación consciente, la búsqueda de uno mismo... No podemos obviar el cambio operado en la sociedad en este sentido. Tras una época de ausencia de creencias asistimos a una auténtica variedad de todas de ellas, la sociedad de consumo ha sabido llevar a su terreno la conciencia espiritual del ser humano, su necesidad de pensarse, de anhelar una vida mejor, y ha sabido generar también aquí, un profuso y gigantesco mercado. A la variedad de terapias brotadas en la postmodernidad, se han sumado por tanto, los libros de cuentos editados con intención espiritual, mística o psicológica. Así entendido, en el siglo XXI el cuento es vehículo inspirador de los corazones que buscan respuestas a un sistema que les traga, en el marco de las publicaciones de autoayuda centradas en el cuento. Entre los más exitosos se encuentran los firmados por el autor chileno Alejandro Jodorowski, o el argentino Jorge Bucay, quien también editó en formato audio algunos de los cuentos que escogió para abordar diversos aspectos del desarrollo personal. Estos autores, cuyas fuentes se hayan en la tradición oral de diferentes culturas, han contribuido probablemente, a difundir la lectura de cuentos en sectores de la sociedad que se mantenían ajenos a ellos, y puede que hayan influido en

las nuevas generaciones de público que hoy acude a los espectáculos de narración oral. Tal vez algunas de las personas que empezaron leyendo esos libros se animaron a escuchar después... Tal vez. Caso particular es sin duda la psicoanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés, autora del best seller *Mujeres que corren con lobos* un libro de inmensa repercusión en mujeres de medio mundo, por la visión que propone de lo femenino. Recopila mitos y cuentos tradicionales que combina con historias personales, intercalando sus comentarios e interpretaciones. Para Pinkola Estés (2004), los cuentos son una medicina, “contienen los remedios para reparar o recuperar cualquier pulsión perdida” (p. 31) y “están repletos de instrucciones que nos guían en medio de las complejidades de la vida” (p. 32). Su libro ha dado lugar al nacimiento de grupos de mujeres en todo el mundo, que ya sea en talleres o reuniones informales, leen y comentan los contenidos de esta obra, como camino de búsqueda y crecimiento personal, acompañándose de este modo, en su transitar hacia una renovada identidad femenina.

En nuestros días existe musicoterapia, arteterapia, danzaterapia, cromoterapia, aromaterapia, etc., y también cuentoterapia, término acuñado por Antonio Lorenzo Hernández Pallarés -quien asegura que este nombre apareció publicado por primera vez en 2002- para designar su método terapéutico. Junto a la cuentoterapia, fundó también la asociación iberoamericana que le da soporte y contribuye a su difusión. Hernández Pallarés reconoce que el uso del cuento como objeto de reflexión, como herramienta de crecimiento es tan antiguo como la humanidad, y asegura que sin embargo, hasta la fecha no se ha estructurado como disciplina terapéutica, concibiendo la cuentoterapia como la sanación a través de los cuentos. Combinando diversos saberes, la cuentoterapia elabora un catálogo de problemas psicológicos susceptibles de ser tratados con cuentos, extrayendo de ellos las claves, símbolos o respuestas que contienen. La juventud de esta corriente frente a la longevidad del cuento nos conducen a observarla con precaución.

Abril (2014) es especialmente ácido con el uso “salvador” de los cuentos:

Desde el punto de vista emotivo-positivo, los cuentos ascienden a los altares. (...) Hay que oír a los creyentes de esta religión defender el cuento con un arrobamiento que para sí quisieran algunas confesiones religiosas. Existe todo un movimiento de

contadores salvadores, que pretenden revelarnos “la verdad” a través de las historias que nos narran. Una verdad con propiedades curativas solo accesible a los iniciados en este arte. (...) El narrador de esta dimensión arrobada es algo más que un mero trasmisor de una historia; es un sacerdote, un gurú de la Palabra cuyos relatos son siempre parábolas morales que sirven para iluminar el camino a sus seguidores. (p. 25)

No deja de ser paradójica la convivencia de visiones del cuento como la descrita por Abril, y la que lo sitúa en el universo pueril sin concederle el menor valor ni aprecio. Son dos extremos en medio de los cuales, se hallaría una concepción más certera del contar y de los cuentos. Sin divinizarlos ni despreciarlos, entendiéndolos como un instrumento más al alcance del ser humano para desentrañar la existencia, otorgándoles las funciones de toda manifestación artística, y más allá de su aplicación terapéutica por parte de psicólogos u otros profesionales de terapias diversas, de manera natural, en sí mismos, los cuentos ayudan al hombre:

Los cuentos curan. Claro está, como todas las obras de arte. Las imágenes que contienen hablan de lo indecible, de lo inconfesable. Resuenan en la conciencia, exponen y desanudan los conflictos, apaciguan los terrores y las heridas. (...) Los cuentos no iluminan, proponen un camino salvador en la oscuridad. Contar es todo salvo revelar. Como todo arte, el arte del narrador se dirige al ser en su globalidad. Toma todo en cuenta: deseos, pulsiones, heridas, placeres, así como el saber y la conciencia. Si cura, es porque concilia lo racional y lo irracional, propone un orden sin seguir las convenciones morales o sociales del lugar o del momento. (Hindenoch, 2012, p. 138).

El arte, en cualquiera de sus diversas disciplinas, es beneficioso en el desarrollo emocional, afectivo, social, y cognoscitivo del individuo.

3.2.4. Narración y memoria

Del mismo modo que Bruner defiende la identidad narrativa de los individuos, sus estudios y los de autores como Halbwachs, Bartlet o Vygotsky, proponen que la estructura de la memoria también es narrativa. Todo lo que ocurre se enmarca en un discurso que da significado a lo vivido, tanto en lo que se refiere a la memoria individual

como a la colectiva. Esta organización de lo acaecido se expresa en forma de relato verosímil, de manera que como dice Mendoza (2004): “en la vida cotidiana encontramos cantidad de narraciones sobre las experiencias colectivas, encontramos “narradores de historias”, y como ocurre en la literatura no sólo vale lo que se cuenta sino cómo se cuenta” (p. 1). La forma en que se presentan los hechos viene a ser el marco social que estructura la experiencia. Esos marcos o esquemas son trazados por una comunidad y dan forma a las realidades que pasarán a incluirse en la memoria de ese colectivo. La narración de las experiencias de un grupo social es “un instrumento para proporcionar significados que domina gran parte de la vida de una cultura, desde los soliloquios a la hora de dormir, hasta los testimonios de los testigos en un sistema legal” (Bruner, 1990, pp. 98-99). Todo cuanto narramos al “hacer memoria” de algún hecho pasado, se ve influido por la perspectiva desde la que se cuenta, también por la persona a la que se le cuenta, de manera que cada historia se construye en torno al narrador, al escuchante y a la situación en que tiene lugar la narración. Del mismo modo que un contador de cuentos adapta su narración al momento preciso y a su auditorio, quien transmite un hecho pasado lo hace evocando lo ocurrido en relación con el presente, hay una interacción entre los dos tiempos.

La memoria se construyó primero a través de la oralidad. Nuestro primer acceso a la cultura, al entorno social en que nacemos y crecemos también es oral. Primero escuchamos, tanto aquellos aspectos del patrimonio cultural: nanas, rimas, cuentos; como los de tipo social: explicaciones que nos dan nuestros padres o educadores acerca del comportamiento social que debemos mantener, y sus descripciones del sistema de vida del que formamos parte. La identidad individual se construye primero como parte de la identidad familiar, fruto de la memoria heredada. Necesitamos saber de dónde venimos y por eso solicitamos por regla general, conocer la historia de nuestros antepasados. Nos cuentan y contamos quiénes somos construyendo la interpretación de la memoria familiar, relato que no dejamos de construir a lo largo de la vida. La memoria guarda y utiliza los conocimientos así adquiridos, y lo hace narrando sus experiencias porque como dice Bruner (1990) “lo que *no* se estructura de forma narrativa se pierde en la memoria” (p. 66).

3.2.5. Identidad y narración en la era de Internet

Uno de los rasgos identitarios de la Sociedad de la Información en las últimas décadas es que el ciberespacio se ha convertido en espacio de interacción social. Primeramente fueron webs y sobre todo blogs personales, los instrumentos que permitieron a los usuarios de Internet crear sus propios contenidos y decir al mundo entero cuál era su visión de las cosas. Así surgieron los *bloggers*, personas que mantienen uno o varios blogs dedicados a los temas de su preferencia. Algunos de ellos han logrado influir en la opinión de grandes grupos de personas en todo el mundo. En 2005 aparece el canal de video Youtube naciendo así los *youtubers*, es decir, personas que graban y suben videos de manera periódica a su propio canal, fidelizando usuarios y en muchos casos, obteniendo ingresos con esta actividad. Ambos medios son una forma de contar, de mostrar y definir quiénes somos, qué pensamos, qué hacemos; son construcciones de la identidad personal que se difunden a gran escala.

El auge de las redes sociales acelera este fenómeno y lo pone al alcance de todos. Como ya se ha dicho, tenemos la inherente necesidad de contar a los demás lo que nos ocurre y conocer lo que acontece al otro, y el ciudadano de la postmodernidad, desde hace algunos años, la satisface en buena medida a través de Internet. Para ello no es necesario mantener ni un blog ni un canal de video, Facebook, Twitter o Instagram son más inmediatas y directas. A través de estas redes sociales los individuos cuentan dónde van, con quién, qué comen, qué se han comprado, qué piensan, etc., creando un diario público de sus vidas, o más bien, de la construcción que a través de sus publicaciones hacen de sus propias vidas. Aguilar y Said (2010) reflexionan a este respecto indicando que hasta hace poco el diario era una expresión íntima, un diálogo con uno mismo, mientras que ahora los usuarios de estos espacios replantean el sentido de lo público y lo privado en el ciberespacio.

Pero sin duda lo más remarcable de las redes sociales es que el mismo proceso de inscripción nos empuja a la creación de un perfil, esto es, de una identidad, que será inmediatamente pública, y estará formada por aquello que elijamos contar a los demás -potencialmente el mundo entero-, que somos. Esto permite elegir y organizar nuestra identidad, inventar versiones ideales de nosotros mismos, diseñar la imagen que queremos proyectar. Si algo caracteriza las redes sociales es que implican

necesariamente comunicación, de manera que nuestras identidades virtuales interactúan con las de los demás, creando historias. Para Aguirre (2004) “nuestra *dimensión* no es ya física, sino textual. Somos *historia* y, como historia, *textos*. Somos *relato*: relación de hechos, reales o no, y nuestra coherencia personal pasa a ser *coherencia textual*” (p. 14). Podemos crear identidades falsas, ficticias, medio falsas o medio reales. Para este autor, la “virtualidad” permite más que un escenario de ficción, nuevas formas de realidad. Los límites de lo real se diluyen en el espacio virtual que maneja el ciudadano actual.

Todo lo expuesto nos permite reflexionar acerca de los nuevos canales a través de los cuales contamos y nos contamos la vida; y sobre la construcción narrativa de nuestra identidad que nos permite la tecnología. Pero ¿qué relación tiene todo esto con los cuentos contados? Por una parte, plantearnos si los nuevos códigos de comunicación virtual van a sustituir la comunicación directa, y por ende, la narración de historias en espacios corpóreos (por no decir reales). Podríamos también preguntarnos si los narradores ejercerán su profesión básicamente en escenarios virtuales, pues hay cada vez más videos en Youtube de narradores contando cuentos, que también circulan en las redes sociales, amén de algunas experiencias de narradores que han contado a través de videoconferencias, o retransmitiendo videos en directo. Y aún surge otra cuestión: la posibilidad de establecer un paralelismo entre la realidad de los cuentos y la de las redes sociales. ¿No estaríamos cerca de afirmar que en un escenario virtual, la vida es cuento? Esta reflexión nace tras leer las palabras de Aguirre (2004):

Lo virtual, al igual que lo real, están ahí, dados... en la medida en que su aparición no es fruto de un desajuste interno de la percepción, sino de la construcción, deliberada y consciente, de un nuevo espacio en el que desarrollarnos como humanos. En última instancia, se da la paradoja -o la ironía, o ambas-, de que podemos *duñar* de la realidad, pero no de la virtualidad, en la medida en que el estatus de la realidad se ve cuestionado, pero no el de la virtualidad, puesto que es el resultado de nuestra voluntad constructiva. La “realidad” pasa a ser un concepto duro que se resquebraja por su misma dureza, mientras que la virtualidad es un concepto blando por su propio carácter artificial. Lo real es *lo dado*, mientras que lo virtual es *lo creado*. (p. 3)

Sabemos que los cuentos se desarrollan en un tiempo y un espacio indeterminados en los que nos situamos desde que decimos o escuchamos “Había una vez...” Lo que sucede en el cuento no es real, pero podemos llegar a vivirlo a interpretarlo como si lo fuera, especialmente desde la lectura que de él hace nuestro inconsciente. Del mismo modo, y basándonos en las teorías de Aguirre, ¿por qué no pensar que desde el momento en que decidimos publicar un *estado* en las redes, estamos contando el cuento virtual de nuestra existencia? En cualquier caso, sea como sea, en un escenario u otro, el ser humano no deja de contarse.

Sobre la cuestión de si el ciberespacio va a sustituir la narración oral, podemos decir que ya en el siglo pasado muchas voces se plantearon esta pregunta ante los cambios sociales que operaban en aquel momento. Benjamin (2009) aseguraba que, extinguido el aburrimiento en las ciudades y en el campo, la capacidad para escuchar historias se diluía. Para él, al desaparecer los trabajos tediosos ligamos a la costumbre de contar y escuchar, el arte de narrar se perdía, al perderse la oportunidad de seguir contando historias, y por tanto de seguir reteniéndolas para seguir narrándolas. En el transcurso de esta investigación intentaremos descifrar si el cuento contado tiene espacio y sentido en esta sociedad tecnológica y virtual, pero antes, es el momento de preguntarse qué pasó con el pesimista augurio de Benjamin.

3.3. ¿Desapareció el cuento contado? Renovación de la narración oral

Fortún (1991) afirmaba con rotundidad en 1946: “Hemos olvidado el arte de contar cuentos” (p. 23). En aquella primera mitad del siglo XX, la escritora y narradora lo achacaba al alejamiento de la intimidad del hogar, motivado por las distracciones de la vida social, el cine, el teatro, y todas las novedades del momento. El libro, según ella, había sustituido a la voz narradora, a las reuniones de vecinos en torno al hogar, para contar. Mucho antes, Le Braz (1994) atribuyó a la llegada de las lámparas de petróleo (que iluminaban mucho más que las candelas), y las novelas por fascículos, la ausencia de leyendas orales en las granjas durante las noches del largo invierno. Escritores y folcloristas vieron en la televisión la causa principal del fin de la narración. La compañía de la pantalla sustituyó a la proporcionada por los vecinos, y así, los vecinos dejaron de juntarse al final del día y de contarse. En África está muy extendida la idea de que la televisión acabó con las reuniones nocturnas comunitarias en torno a la narración de

cuentos. Aubaret (2011) asegura que más relevante que la llegada de la televisión es la desaparición de las reuniones sociales en torno a las labores agrícolas. Para él, la mecanización del campo es la principal causa del cambio acontecido en la transmisión de la literatura oral.

Las conocidas *veillées* francesas se organizaban en torno al trabajo colectivo. Dejeanne (1883) cuenta que en la Bigorre, región del suroeste francés, los cuentos se contaban principalmente en noviembre, época de la cosecha del maíz. Se llamaba a los vecinos y gentes de todas las edades, llegaban a la casa a eso de las siete de la tarde para desgranar el maíz a ritmo de cuento, hasta la medianoche: “Los ancianos recuerdan los grandes sucesos de su juventud; cuentos de hadas, de brujas, de aparecidos que aterrorizan la reunión, adivinanzas que divierten, palabras con doble sentido, cuentos de un realismo a menudo, bastante crudo” (Dejeanne, 1883, p. 70). En cada región había unos trabajos típicos que reunían a las gentes, y que propiciaban el encuentro con el cuento. Aubaret (2011) nos dice que en las *veillées* todo el mundo podía contar si dominaba la palabra, si tenía un repertorio, el narrador tradicional “estaba, de manera informal, al servicio de la comunidad” (p. 28). En España, la matanza del cerdo o los filandares, serían momentos similares de encuentro y palabra alrededor del trabajo, aunque no los únicos, pues la costumbre de colaborar en familia o vecinalmente para sacar adelante las labores del campo fue una práctica habitual en no pocos lugares de Europa. Veladas más pequeñas en torno a labores menores, con los hombres realizando alguna tarea que pudieran abordar sentados cerca del hogar y las mujeres hilando o cosiendo, eran igualmente frecuentes.

Pero los tiempos cambian, los modos de vida también, las costumbres de antaño dan paso a otras nuevas, las formas de pensar evolucionan, la manera en que las gentes consumen sus horas se transforma. En el campo se abandonan paulatinamente las labores colectivas y en las ciudades la vida se acelera, el cuento asiste a la transformación de su hábitat y a un aparente declive, cuyas causas sociales son sin duda, complejas. En España, la voz de los ancianos va perdiendo relevancia, ya no son escuchados con la misma reverencia, ya los jóvenes no se interesan por los cuentos de sus abuelos. Aubaret (2011) apunta que la prohibición en Francia, durante los siglos XIX y XX de hablar en las lenguas dialectales, provocó el paulatino silenciamiento de muchos narradores

tradicionales cuyo repertorio se expresaba en la lengua no permitida. Estas lenguas se fueron perdiendo y los ancianos callando.

En el año 2011 vio la luz el documental *La memoria de los cuentos* de José Luis López Linares, que recoge declaraciones y cuentos de “la última generación de narradores”, así los llaman los especialistas que colaboran en este documento audiovisual, entre los que se encuentran nombres respetados en el ámbito del cuento como Joaquín Díaz, José María Merino, José Manuel de Prada y el guionista del documental, Antonio Rodríguez Almodóvar. Cada uno de estos narradores, todos de origen rural, cuyas edades oscilan entre los 70 y 80 años, cuentan dónde se contaba: para algunas mujeres era en la época de deshilar la rosa del azafrán, para otras desbrozando o cosiendo, también se daba en las cocinas alrededor del fuego en invierno, en el serano durante buen tiempo, o después de cenar en la casa de alguno del pueblo en la época en la que no había labor en los montes...

Dice J. L. Gutierrez *Guti* (comunicación personal, junio de 2016) que había un buscar a los narradores. La gente en vez de quedarse en su casa, iba a donde el vecino porque allí había un viejo que contaba. Cuando los hombres se juntaban en la bodega o en la taberna, contaban, y lo hacían los corros de mujeres en la puerta de las casas por la tarde mientras cosían. Para este narrador-etnólogo que ha recogido durante décadas cuentos en el oeste zamorano, un momento de transmisión importante para los cuentos fue la cama. La antigua costumbre de compartir el lecho, en aquellas casas donde no había ni una habitación ni una cama para cada miembro de la familia, y menudo dormían abuelos con nietos. Guti explica:

“Acabada la faena, rezado el rosario, en un mundo sin luz eléctrica la abuela se va a la cama con el nieto. Mis grandísimas informantes durmieron con sus abuelas. Nunca se sentó mi abuela en la cama a contarme, lo hizo metida en la cama conmigo. Ese es un momento muy importante, muy importante”.

Pero al tiempo que avanzaba el siglo XX apagando las viejas costumbres con los diversos cambios sociales que se iban operando, nacían nuevas posibilidades para el cuento contado. Desde finales del siglo XIX las bibliotecas escandinavas habían visto en los cuentos una forma de acercamiento a los libros organizando *La hora del cuento*,

práctica que se extendió a Estados Unidos y desde allí a América Latina y a España (hablaremos de ello con más detalle un poco más adelante) ofreciendo un nuevo escenario donde contar, nuevas razones, nuevos públicos. La intimidad tampoco se había perdido, es decir, tal vez menos que antes, pero madres y abuelas (parece que sobre todo eran las mujeres) habían seguido contando a los pequeños de la familia. La narración oral escénica promovida por Garzón Céspedes en Cuba, fue bien recibida en una América Latina que no había perdido el gusto por la palabra. Los franceses encontraron caminos urbanos para los cuentos, y pronto voces atrevidas se colaron en cafés e incluso en teatros. La narración oral de cuentos cambiaba, y con ella los narradores, los escuchantes, los lugares que daban cobijo a los cuentos. Así, “en las últimas décadas del siglo, asistimos a una progresiva multiplicación de actos y lugares en los que alguien toma la palabra para narrar cuentos, leyendas, anécdotas y todo tipo de narración breve” (Sanfilippo, 2005, p. 20). El arte de la palabra está en pleno auge, explora técnicas y usos, se reinventa, se desdibuja, se define, se busca entre las disciplinas escénicas, se mezcla, prueba, se pierde... La narración oral actual, la que existe en nuestro aquí y ahora, es la joven heredera de un inmenso pasado, y el camino que ha recorrido en las últimas décadas es ya su historia. Vamos a repasarla.

3.3.1. El cuento y la infancia

El concepto de infancia tal como lo entendemos hoy en día es relativamente nuevo. Los niños eran considerados adultos en miniatura, y una vez superada la etapa más frágil de su desarrollo (hasta los cinco años) comenzaban a trabajar. A partir de la Edad Media la Iglesia fue la encargada de la educación teniendo como principal objetivo formar buenos servidores de Dios. Los niños eran vistos como seres perversos que debían ser corregidos y socializados. En el siglo XVII aparecen algunos pensadores con nuevas ideas en torno a la infancia y su educación, las filosofías empiristas ven al niño como un papel en blanco sobre el que escribir experiencias, como un ser que se convertirá en aquello a lo que se vea arrastrado conforme a sus circunstancias. La Revolución Industrial y la aparición de la burguesía dieron origen a una generación de niños que no tenían que ir a trabajar, viéndose en la escolarización la solución para ese tiempo no invertido en el trabajo. Rousseau aporta en el siglo XVIII la idea de que la infancia tiene características propias, y que el niño es bueno por naturaleza, defendiendo una educación obligatoria que se adapte a su nivel. Llegando el siglo XIX se extiende la

escolarización, pero continua sin haber una visión generalizada de la infancia. Hasta la primera mitad del siglo XX era normal que en el campo, el niño trabajara ayudando a sus mayores, yendo a la escuela cuando las tareas de las que se ocupaba lo permitían.

La estricta división actual entre niños y adultos no ha sido tal a lo largo de la historia. Por eso, la idea manejada por un amplio espectro de la población actual de que los cuentos son para niños, es relativamente reciente. Los cuentos siempre se han contado entre adultos para los adultos, estando o no los niños presentes, podían recibirlos como cualquiera, pero no eran de su patrimonio. Existen testimonios de adultos contando a adultos desde épocas antiguas, pero los que nos muestran al niño como protagonista de la recepción de las historias contadas datan de aproximadamente, el siglo XVIII.

Por otra parte, en la actualidad se debate mucho acerca de lo que los niños deben o no ver, leer o escuchar. Aunque los puntos de vista son diversos y muy relativos -pues a la hora de analizar si muchos de los contenidos a los que acceden con suma facilidad en nuestros días, son o no lo más conveniente para ellos, cada mentalidad opina una cosa- en general se observa cierto proteccionismo. Por el contrario, parece que tiempo atrás, los cuentos de *Las mil y una noches* más difundidos entre los niños, contenían crueldad y erotismo explícitos. No existirían pues, en el pasado, las actuales reticencias a mostrar algunas realidades, ni la división niños-adultos que hoy caracteriza a la literatura, a muchos espectáculos de cuentos, y en general, a toda la industria de ocio y consumo infantil propia de nuestra sociedad.

Si bien la nueva narración nace en “territorio adulto”, se ha desarrollado especialmente en el ámbito infantil, además, sigue bastante arraigada la creencia de que los cuentos contados son para niños. Rastreando las razones para la primacía de esta idea, revisemos cómo llegaron los cuentos a manos de los niños.

3.3.1.1. La literatura infantil y su relación con la educación

La llegada de la imprenta en 1456 resultó sin duda un hito en la difusión de la cultura, aunque los niños que podían tener acceso a textos impresos no eran más que unos pocos privilegiados, pertenecientes a la nobleza. Para ellos se imprimieron catecismos, abecedarios, ejemplarios, tratados de urbanidad, tratados religiosos, es decir, una producción dedicada a su educación. Cerillo (2016) afirma que aquellos libros no se

escribieron para los niños en general, sino que solían hacerse por encargo de algún noble o rey para un niño concreto. Dada su finalidad instructiva, su estilo era bastante próximo al de los *exempla* medievales.

En 1484 se imprimieron las que algunos autores consideran las primeras lecturas para niños, unas hojas voladeras que los buhoneros vendían de pueblo en pueblo. Aparecieron en Inglaterra en dos modalidades: Los *Hornbooks* con contenido pedagógico; y los *Primers* y *Chapbooks*, que recogían cuentos, romances, fábulas, baladas. Estaban mal vistos entre los religiosos y educadores por considerarlos literatura popular. De todos modos, pocas personas sabían leer en aquel entonces, de modo que no fue hasta dos siglos más tarde cuando estas producciones comenzaron a tener cierta popularidad. Hazard (1982) asegura que tras la aparición de la imprenta no se pensó en los niños específicamente “podían pedir cuentos a las nodrizas, a las sirvientas, a la gente de la cocina, a la chusma, pero los cuentos impresos eran para los hombres, no para los niños” (p. 19).

La literatura oral estaba presente en todos los estamentos sociales, se encargaba de nutrir la imaginación y de entretener los días. Garralón (2001) cuenta que en el norte de Europa la literatura oral estaba habitada por las sagas nórdicas, el rey Arturo y sus caballeros eran los protagonistas de las narraciones del mundo anglosajón, mientras que nuestro país fantaseaba con las crónicas de los navegantes. Las historias que vivían en la oralidad, tuvieron su reflejo impreso en esas hojas volanderas y en ciertas obras que contenían leyendas de la antigüedad. Las fábulas de Esopo fueron también difundidas por la imprenta. Por otro lado, en la obra de grandes literatos se reflejará una notable influencia popular. Ya en el siglo XIV Don Juan Manuel la evidenciaba en el *Conde Lucanor*, o el Arcipreste de Hita al intercalar fábulas y cuentos en su *Libro del Buen Amor*. En el Siglo de Oro, las obras de Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, e incluso Cervantes, estarán regadas por cuentos, anécdotas y sucesos que cobran vida en boca de sus personajes.

Orbis pictus (el mundo en imágenes) de Joan Amos Comenius se considera el primer libro dirigido explícitamente a niños. Fue impreso en 1658, de carácter didáctico y con la innovación de ser profuso en imágenes, semejante a lo que hoy llamaríamos enciclopedia ilustrada.

En lo que se refiere a la publicación de cuentos, se considera que Giambattista Basile, en 1634 con *El cuento de los cuentos* o *Pentamerote* fue el primer autor que dio forma literaria a los que circulaban entre la población, y aunque en el prólogo el autor cita a los niños como posibles receptores de su obra, su estilo en exceso recargado y moralista, no es accesible para ellos.

Pero no es mi intención abordar la historia de la literatura infantil, sino ahondar en el posible origen de la idea de que los cuentos son para niños, y en el papel que tomaron en su educación. Así, sin movernos del siglo XVII al que nos ha traído Basile, recalamos en la corte de Luis XIV en el momento en que los cuentos de hadas están de moda, se cuentan en los salones, y constituyen un divertimento de damas distinguidas como Madame d'Aulnoy, Mademoiselle Lhéritier o Mademoiselle Bernard quienes comenzaron a ponerlos por escrito, aunque no con una dirección infantil. Charles Perrault en 1697 publicó *Historias o Cuentos de antaño, con moraleja*, también conocida como *Cuentos de la Madre Oca. Historias o cuentos de tiempos pasados*. Garralón (2001) asegura que no escribió estos cuentos dirigiéndose a los niños, aunque en Francia está considerada como la primera obra infantil, opinión que defiende Hazard (1982) quien también añade que fue muy del gusto de los pequeños, considerando que su estilo - descrito por Hazard como ligero, fresco, lleno de sutileza y humor, con un lenguaje claro, límpido, de una simplicidad que resulta auténtica cualidad-, era apropiado para los niños, al contrario que las lecturas instructivas que se les había ofrecido hasta entonces. Sea como fuere, su obra recoge historias populares, viejas (como el propio título indica), historias que se contaban en los corrillos y veladas, historias presentes en la literatura de cordel, en las clases humildes, que Perrault reescribe adaptadas al gusto literario de la época, con la guinda moralista de la moraleja, tendencia de moda en aquellos tiempos. Los cuentos reunidos por Perrault: *La Bella Durmiente del bosque*, *Caperucita roja*, *Barba azul*, *El gato con botas*, *Las hadas*, *Cenicienta*, *Riquete el del copete* y *Pulgarcito* son títulos que asociamos inmediatamente con el universo infantil, pero que por un lado, provienen de la tradición oral manejada entre los adultos y por otro, muestran la crudeza de la vida. No podemos pasar por alto la psicopatía de Barba azul, ni el abandono deliberado de sus siete hijos por parte de los padres de Pulgarcito. Más adelante volveré sobre la cuestión del contenido de los cuentos infantiles, por ahora, seguimos en la corte de Luis XIV porque otro autor, Jean de La Fontaine, hombre rico

y distinguido, comerciante de profesión, escribió un compendio de fábulas recogidas también de la tradición popular y del legado de Esopo. Las reescribió dotándolas de belleza literaria, revistiéndolas de cierto lirismo, e incorporando al final de cada una, como era menester, la moraleja impuesta por la moral cristiana. Las fábulas vivían un momento de apogeo en este siglo, y según parece, La Fontaine las escribió para la educación del hijo del rey.

Educar a los niños de alta cuna continuó siendo objetivo de las publicaciones que se dirigían a los pequeños, sobre todo en forma de tratados, hasta que otros cuentos por vía escrita llegaron a sus vidas. En 1757 aparece *El almacén de los niños* de Madame Lepince de Beaumont, a quien corresponde la versión que conocemos de *La Bella y la Bestia*, carente bajo su pluma de las referencias eróticas presentes en la versión de Madame de Villeneuve que le sirvió de inspiración, y seguramente presentes también en las versiones populares previas. La institutriz muestra con esta decisión una voluntad clara de lo que debe o no debe contarse a los niños. Sobre ella encuentro opiniones contrarias. En general, lo escrito sobre su figura la muestra como defensora de una educación liberal, amena, flexible, diferente a la aburrida y severa enseñanza tradicional imperante, dando cabida a un trato cariñoso y comprensivo hacia el niño. Su libro fue muy difundido en toda Europa, alcanzando una repercusión inmensa, sin embargo, desde el punto de vista de Hazard (1982) carece de todas esas cualidades:

He aquí pues, que la imaginación y la sensibilidad no se considerarán ya como valores en sí, sino medios que utiliza una prudente institutriz para que sus educandos se traguen con mayor facilidad las cosas de la Ciencia; acércase el terrible momento en que se decretará que los niños no pueden perder ni un minuto y que, aún en sus horas de asueto, deben aplicarse para convertirse lo antes posible en pequeños ancianos. (pp. 27-28)

El autor critica a la institutriz, pero también a un talante educativo que pretende utilizar la materia sensible e imaginativa de los cuentos para educar, acabando al mismo tiempo con todo lo que tienen de artístico, de objeto de deleite. Para defender su postura cita a la propia Madame de Beaumont:

Los cuentos debieran inculcar a los niños el espíritu geométrico y el imperio de la razón. (...) Cuanto se dice a los niños, cuanto para ellos se escribe o se ofrece a sus ojos, debe tender hacia ese fin y ser diestramente conducido a él por un maestro hábil. (p. 30)

La institutriz escribe un manual con nociones de materias como la religión, la mitología, la geografía, etc. aderezadas con reflexiones y “Cuentos morales para proporcionarles delicado solaz” (como se citó en Hazard, 1982, p. 27).

Podríamos hallarnos ante la primera obra contenedora de “cuentos para” dirigidos a los niños. Por supuesto, uno de los usos históricos del cuento ha sido servir de base a la educación, también servir como medio de adoctrinamiento, solo que ahora nos encontraríamos en el marco de la instrucción intelectual y moral de los niños, que tomando como materia de base la tradición popular, la ordena, dirige e interpreta por escrito, bajo una visión educativa concreta. Con la expresión “cuentos para”, sobre la que volveré más adelante, me estoy refiriendo a los cuentos escritos con un fin muy claro y concreto, con un tema y un mensaje, tendencia en boga en este inicio del siglo XXI, criticados por unos y defendidos por otros. La historia se repite. *El almacén de los niños* estaba poblado de personajes cuyos nombres indicaban claramente su papel, sin ambages de ningún tipo: lady Avispada, Señorita Buena, lady Juiciosa, institutriz de lady Juiciosa, lady Fruslería, lady Borrasca.

En nuestros días nos encontramos con títulos como: cuentos para ir a la cama, cuentos para comprender la llegada de un hermano menor, cuentos para lavarse los dientes, cuentos para la educación no sexista, etc. Serían en nuestros días lo que la obra de Madame de Beaumont pudo representar tres siglos atrás. La intención de ambas opciones es la de educar con cuentos porque se supone que los cuentos le gustan a los niños, pero cabría preguntarse ¿todos les gustan? Desde luego que no, obviamente. ¿Puede un cuento carente de valor artístico transmitir una enseñanza significativa? ¿No será un mero instrumento adoctrinador? ¿Puede socavar el gusto por el cuento una sobreexposición a este tipo de producciones? Quedan las preguntas sobrevolando mientras continuamos viaje por los libros de cuentos que pasaron a formar parte del mundo infantil.

Rousseau consideró la infancia como una época previa a la adultez y diferenciada de esta, para él no había adultos en miniatura, sino niños, y por tanto requerían de una educación específica. Se oponía al rígido modelo imperante, y también a las fábulas y a los cuentos de hadas. Rousseau pensaba que las fábulas no podían ser entendidas por los niños: “Si las comprendieran sería todavía peor, pues la moral está de tal modo mezclada y desproporcionada para su edad que les conduciría más al vicio que a la virtud” (Garraón, 2001, p. 31). Bajo su influencia, otros escritores también consideraron que los cuentos no eran lectura apta para niños. Esto se tradujo en una general falta de reconocimiento de los cuentos de hadas, siendo desterrados hasta su resurgimiento en el siglo XIX. Las fábulas por el contrario, continuaron utilizándose ampliamente en la educación, particularmente en España y sus colonias.

En el siglo XVIII, el florecimiento de las clases medias propicia que más niños accedan a la educación, labor que en la mayoría de los casos, era asumida por la familia. La burguesía propició en buena medida “la difusión de la lengua escrita mediante la imprenta” (Cerillo, 2016, p. 64), así como la creación de escuelas fuera del ámbito monástico. Conscientes de que la escritura había sido desde siempre un instrumento del poder, los nuevos burgueses estaban muy interesados en que sus retoños la dominaran, como camino hacia la conquista y mantenimiento de su creciente influencia en la sociedad. Así florece una literatura destinada a la instrucción de habilidades y la adquisición de normas morales.

Un atrevido librero llamado John Newbery montó en Londres allá por 1744, la *Juvenile Library*, primera librería destinada a los niños, donde ofrecía además de las ya citadas hojas volanderas -los *hornbooks* y los *chapbooks*-, el resultado de su labor como editor: libros con una cuidada presentación, buenas ilustraciones, filos de hoja dorados para atraer a los pequeños... Vender libros para niños aún no funcionaba, aunque su apasionada constancia acabó procurándole el éxito. Puede decirse que fue el pionero del mercado editorial para niños. Los contenidos de esos libros buscaban el divertimento, el placer de la lectura, no estando sometidos a la cultura del adoctrinamiento. Se le atribuye la publicación del primer *best seller* para niños, y una hermosa edición de las *Nursery rhymes*. Lo imperante sin embargo, era ofrecer a los niños lecturas útiles, la practicidad mandaba sobre la noción de placer, la moral primaba sobre

la imaginación, la utilidad sobre el solaz, tales eran las tendencias educativas dominantes.

Los hermanos Grimm y el espíritu romántico del siglo XIX, devolvieron el protagonismo a los cuentos dentro de literatura escrita. El cuento popular adquiría un nuevo valor. La fantasía, lo emotivo, lo maravilloso, encajaba muy bien en la corriente romántica. Por otro lado, lo popular comenzó a considerarse una seña de identidad, “el acervo cultural de cada pueblo, el referente que permitía distinguirse de los demás” (Garraón, 2001, p. 39). La primera edición de *Cuentos de niños y del hogar* apareció en 1812, conteniendo las historias recogidas en las aldeas en sus versiones íntegras. No faltaban los elementos escatológicos, crueles o eróticos. Escribieron lo que escucharon contar, lo que se contaba. En el prólogo a su obra indicaban: “El libro no está escrito para los niños, aunque, si les gusta, tanto mejor”. Contra lo que puede suponerse, los Grimm no pretendieron agradar a los niños ni fueron estos su principal objetivo. Rodríguez Almodóvar (2011) señala el escándalo que rodeó a la publicación, y tras las críticas recibidas, los Grimm comenzaron a modificar los cuentos, a suavizar algunos aspectos y a suprimir otros. En 1815 aparece una segunda edición en cuyo prólogo ya apelaban directamente a los niños como lectores. Pero aún trabajarían en otros dos volúmenes más, hasta llegar a la edición aparecida en 1825, con una selección de cincuenta cuentos, en las versiones que han llegado hasta nosotros y les hizo famosos.

Hacia finales de siglo aparece Andersen, cuya gran aportación es olvidar la intención moralizante, desplegando poesía, fantasía e imaginación en unos cuentos que aun estando habitados de mensajes, de sentido moral, no perseguían ser ejemplarizantes, sino expresar la vida:

Apelando a los sentimientos o despertando las emociones, uniendo las dualidades que están presentes en las vidas de las personas: gozo y dolor, alegría y tristeza, fortuna y desgracia, virtud y defecto, pues son expresión de la vida misma que ayudan a aprender las reglas que mueven el mundo, y cuyo conocimiento contribuye a que los niños se puedan explicar el mundo y puedan darle sentido. (Cerillo, 2016, p. 76)

Aparte de la excepción que supone Andersen, la intención al dirigirse a los pequeños continuó siendo severa, moralizante. Acabando el siglo la educación dejó de ser un privilegio de las clases altas y acomodadas. A pesar de ello, la gran mayoría de la población no era culta, muchos continuaban siendo iletrados, los libros no estaban ni mucho menos al alcance de todos. A principios del siglo XX las labores en el campo continuaban siendo el sustento económico de un alto porcentaje de la población, y los niños continuaban ayudando en las faenas agrícolas. Aunque muchos tenían oportunidad de ir al colegio, el trabajo era más importante, y si la labor lo requería, el niño se ausentaba de la escuela. La dotación con la que contaban las escuelas era escasa, algunos testimonios nos desvelan la ausencia total de libros, a excepción de algún silabario o catecismo. Los cuentos seguían siendo patrimonio de la oralidad.

Tal vez por eso, por iluminar las cocinas con sus fantasías y las noches con sus imágenes oníricas, por viajar en las voces de las gentes sencillas, amenizar las tareas rudas del campo, tal vez por ser todos y para todos, fueron considerados como textos de baja clase, de poca hondura, en comparación con la pretendida erudición de las clases cultas. Tal vez por ese afán de clasificar y dividir que tiene el hombre, cuando los cuentos saltaron a la literatura escrita, a pesar del entusiasmo del movimiento romántico que lo propició, no fueron tomados como lo que son: joyas milenarias que atesoran los misterios de la vida y de los hombres. Puede que así se encendiera y difundiera el bulo de que los cuentos son para niños. Dice Rodríguez Almodóvar (1987): “El hecho cultural vivo más antiguo, el más extendido sobre el planeta, y el que peores tratos ha recibido por parte de la cultura de clase, es sin duda alguna el cuento popular” (párr. 1). El uso moralizante de las historias dentro de la naciente literatura infantil, vino seguramente a potenciar esa percepción.

Para terminar este recorrido por los textos escritos para niños y la presencia del cuento en ellos, nos detenemos a mediados del siglo XX, que comienza y avanza bajo la misma moralidad que había caracterizado el camino de los libros para niños hasta entonces, continuando con la publicación de fábulas con moralejas y cuentos suavizados. Como no es interés de este trabajo la literatura infantil en sí misma, no voy a entrar en describir su evolución. Únicamente citaré a Elena Fortún, contadora de cuentos además de escritora, pues su obra vino a significar un gran cambio. La autora supo mostrar el sentir de los niños, supo reflejar su mundo, les dio voz, les permitió hablar. Esto representaba

una novedad en una literatura, en un mundo de adultos, cuya autoridad frente a los pequeños era ley. Bravo Villante (1991) en su prólogo a la obra de Fortún *Pues señor... Cómo debe contarse el cuento y Cuentos para ser contados*, señala que sus libros ofrecen el punto de vista del adulto y el del niño, dando al lector las dos miradas. Comenzaba un tiempo en que los autores escribirían para los niños, poniéndose en su lugar.

El primer contacto con la literatura es la voz que arrulla y canta, la que cuenta los primeros cuentos. La puerta de entrada a la literatura escrita es el cuento oral, tal vez por eso en nuestros días, el cuento contado y la promoción de la lectura, se dan la mano.

3.3.1.2. Oralidad y animación a la lectura en la sociedad postmoderna

Si bien en los ancestros de la nueva narración oral se encuentran los lejanos contadores de historias que adquirirían su repertorio por transmisión oral teniendo en la palabra dicha su única herramienta, lo cierto es que las bibliotecas y la literatura, los libros, han contribuido significativamente al desarrollo de los nuevos narradores orales. En bibliotecas y escuelas de los países escandinavos primero, y en Estados Unidos después, se comenzó a contar cuentos para atraer a los niños hacia los libros, además de como herramienta educativa y de cohesión social. Estamos hablando de *La hora del cuento*, surgida a finales del siglo XIX en los países escandinavos, extendiéndose después a Estados Unidos, algunos países de América Latina, Inglaterra, Francia, y España, a donde llegó en los años 30 del siglo XX. Narrar tendrá en este contexto un objetivo claro: la lectura; y unos destinatarios muy específicos: los niños.

La oralidad y el folklore fueron puestos en valor por las corrientes pedagógicas innovadoras de aquellos años 30. Esto supuso que en algunas escuelas también se contaran historias a los niños y se les enseñara a narrar. Bravo-Villasante (1991) asegura en su prólogo a Elena Fortún: “*La hora del cuento* era una de las novedades de la pedagogía de aquel tiempo” (p. 19). Fortún, escritora española exiliada en Argentina, trabajó como bibliotecaria en Buenos Aires, donde una vez por semana contaba cuentos en *La hora del cuento*. Antes de dejar España ya había contado a niños tanto en la intimidad, como en las Bibliotecas Infantiles de Madrid, además de impartir dentro de las clases de Biblioteconomía que se daban en la Residencia de Señoritas de la capital, las lecciones dedicadas a la narración de cuentos, labor que comenzó en 1933. En 1946

escribió, basándose en su propia experiencia y en la de las narradoras norteamericanas, *Pues señor... Cómo debe contarse el cuento y Cuentos para ser contados*, un manual que en su reedición de 1991 seguía estando de plena vigencia, siendo todavía una referencia en nuestros días. Considerada como una precursora de la práctica de la narración de cuentos, fue también una exitosa escritora. Sus libros tenían mucho de oralidad tanto por su modo de escribir, como por el uso continuo del folklore, pues cuentos, coplas y cantares están muy presentes en su obra.

Se tiene noticia de que en Barcelona, Concepción Carreras instauró la práctica de la narración de cuentos en la biblioteca de la Santa Creu, en los años cuarenta del pasado siglo. Poco después las bibliotecas populares de Madrid se llenaron con la voz de Montserrat del Amo (1964), quien afirmaba:

La narración oral aproxima al niño en cierto modo al misterio de la creación literaria, por medio de la palabra hablada, con una viveza que ningún otro sistema de comunicación -libro impreso, proyección fija o animada, disco o cinta magnetofónica- sería capaz de producirle. (p. 7)

Escritora y narradora, consideraba que el medio más idóneo para darle vida a la biblioteca y para promover el gusto por la lectura, era el momento de *La hora del cuento*, que según ella misma explica, consiste en un espacio de tiempo, de regularidad periódica, dentro de la propia biblioteca, destinado a la narración oral de cuentos. Aconsejaba que para llevarla a cabo, no sirve cualquier sala o habitáculo, el lugar resulta importante porque se trata de atraer la atención hacia los libros, y para ello, lo ideal es estar rodeados de ellos, poder remitir en cualquier momento al niño a los libros. Contar cuentos se instaló en las bibliotecas con una clara visión de su principal objetivo: animar a leer, aunque también se tuvo en cuenta el valor de la escucha de historias en sí mismo:

La hora del cuento tendrá distintos efectos en los niños que asisten a ella: En los más pequeños servirá para abrir nuevos cauces a su fantasía, en los medianos actuará como un estímulo inmediato a la lectura, mientras que ayudará a los mayores a definir sus propios gustos y aficiones, afinando su sensibilidad y madurando su juicio, pero en todas las edades servirá de enlace entre la vida personal de cada niño y el contenido de los libros. (del Amo, 1964, p. 5)

El empeño por acercar al niño a la lectura venía justificado por un argumento de plena actualidad: una cosa es aprender a leer, y otra bien distinta comprender lo leído, más aún, disfrutar leyendo. Ya en aquel momento la narradora señalaba el afán de las familias en que los pequeños aprendieran a leer cuanto antes, y el posterior olvido de iniciarlos en la afición a la leer, una vez que estos adquirían la mecánica de la lectura y estaban listos para la escuela. El libro, más allá de servir al niño en el aprendizaje de conocimientos, puede ser una fuente de enriquecimiento, de placer, pero según del Amo (1964):

Nadie le anima a usarlo para su goce y satisfacción personal, ofreciéndole libros apropiados a su edad, que afinen sus sentimientos, y le permitan el cultivo libre de su inteligencia, para facilitar de ese modo su apertura al mundo que les rodea, y su plena incorporación a la vida social. (p. 1)

Han pasado más de cincuenta años desde entonces, pero esta situación continúa reproduciéndose. Hoy, la gran mayoría de los niños vive el aprendizaje de la lectura como un ejercicio aburrido, complejo, alejado de ese teórico placer que podría procurarles. Los pequeños encuentran una diversión inmediata en sus modos de juego actuales, muy dirigidos en general hacia la tecnología, y una dificultad en el desciframiento de la palabra escrita. A comienzos de este siglo XXI, el interés por empujar suavemente a los niños hacia la literatura contándoles cuentos sigue vigente, pero ¿funciona? ¿Es realmente la narración de cuentos un camino a la literatura escrita?

Responder no resulta fácil, pues no hay un solo factor que propicie la adquisición del gusto por leer, tampoco es objetivo de este trabajo ahondar en esta cuestión. Infinidad de libros, manuales y estudios académicos se han ocupado de escribir sobre posibles técnicas y estrategias para despertar la afición a la lectura, pero que sepamos, ninguno aporta respuestas cuantitativas a estas preguntas. Para la estudiosa de la literatura infantil y juvenil Garralón (2001), “el primer contacto del niño con los cuentos y la poesía se produce gracias a la palabra” (p. 11). Para Garzón Céspedes (1995) la oralidad es el “camino natural para formar al futuro lector” (p. 135), pues con ella no solo se está poniendo en marcha su imaginación, sino también las ganas de conocer el mundo, que el niño podrá satisfacer por sí mismo, a través de la lectura.

Curiosamente, muchos aficionados al cuento afirman que no olvidamos a las personas que nos contaron cuentos. Al respecto, Sanfilippo (2005) cita una significativa aseveración pronunciada por Paul Valery durante una conferencia: “el primer contacto con la literatura y el contacto más completo, se experimenta cuando, de niños, les pedimos a los adultos que nos cuenten historias” (p. 19).

El interés por la lectura se transmite de manera directa. Cuando en el seno de la familia hay libros, cuando se lee en casa, hay más posibilidades de sentirse atraído por los libros. Del Amo (1964) decía:

Es que las cosas verdaderamente importantes de la vida necesitan el calor y la atención humanas, del esfuerzo personal y la dedicación de un individuo, para que vivan, se transmitan y crezcan. Por eso en la memoria de todos los aficionados a la lectura se guarda con agradecimiento el nombre concreto de la persona que les inició en el mundo de los libros. (pp. 2-3)

Animar a leer es una tarea lenta, compleja, que requiere de diversas acciones y de un contacto humano próximo y cálido. La narración de cuentos puede influir positivamente en este proceso, pero no actúa como una fórmula mágica. Tras muchas sesiones de cuentos exitosas, los niños se marchan de la biblioteca contentos, pero sin coger un libro de las estanterías. A veces los ojean, los abren y cierran, trastean con ellos sin detenerse en ninguno, sin elegir uno para llevar a casa. Manipular los libros es un primer paso para sentir ganas de leerlos, desde luego, pero para que se despierte el deseo de la lectura hace falta algo más. La intervención de la familia será muy importante, pero influirá también su vida escolar, su entorno social, y por supuesto, su universo personal. También es cierto que entre los niños más aficionados a escuchar historias, hay muchos buenos lectores.

Dejando a un lado la efectividad en términos cuantitativos de *La hora del cuento* para animar a leer, no cabe duda de que da vida a la biblioteca y propicia el acercamiento de nuevos usuarios, además de alimentar el imaginario de los escuchantes de cuentos, despertar su fantasía, revitalizar la tradición oral, dar a conocer obras literarias... En definitiva, con *La hora del cuento* las bibliotecas ofrecen a la sociedad todos los beneficios

de escuchar historias, poniendo a disposición además, cientos de libros para quien tras la narración, desee sumergirse en uno. Su vigencia es indudable.

Montserrat del Amo comenzó a contar en los años cincuenta en las bibliotecas populares de Madrid, donde se continuó promoviendo *La hora del cuento* durante las siguientes décadas. Fue en los ochenta cuando se extendió por todo el país, llegando a cobrar mucho vigor en la década de los noventa, época en la que hubo una fuerte demanda de narradores, lo que propició que algunos llegaran a tener trabajo suficiente como para convertir la narración de cuentos en su profesión.

Desde luego, hay una estrecha relación entre la animación a la lectura y el florecimiento de la narración oral, y también entre la afición a la lectura y el gusto por contar y escuchar cuentos. Por eso se puede decir que la corriente escandinava ha tenido mucho que ver en el renacimiento de la narración oral. *La hora del cuento* generó el nacimiento de muchos narradores, de cuya experiencia surgieron los primeros libros metodológicos que fueron dando cuerpo teórico a la práctica del moderno narrador de cuentos en el contexto bibliotecario o escolar.

Más allá de este desarrollo relacionado con el libro, la lectura y los niños, la narración resurgiría también desde y por las personas adultas, es decir, el hábitat por siglos y siglos, de los cuentos contados.

3.3.2. *Le Renouveau* del cuento en Francia

En Francia, la narración en las bibliotecas siguiendo el modelo escandinavo, comenzó alrededor de los años veinte del siglo pasado, con el impulso de Marguerite Gruný y Mathilde Leriche en la biblioteca *La hora feliz*. En la escuela fueron apareciendo nuevas corrientes de pensamiento durante los años cuarenta, que pusieron en marcha nuevas relaciones entre la cultura popular y la educación. Joffre Dumazedier será uno de sus impulsores, así como las redes *Peuples et Culture* (Pueblos y Cultura). La llegada al país de las teorías de Bruno Bettelheim a principios de los setenta, despertaron el interés por el uso pedagógico y terapéutico del cuento. Con el impulso de Geneviève Patte, las bibliotecas herederas de *La hora feliz* hicieron sitio a la narración y a los nuevos narradores, estableciendo un vínculo entre los libros y la literatura oral.

Independientemente de esta narración dirigida a niños y jóvenes, en lo que se refiere a la enfocada a adultos, muchos autores coinciden en que el Mayo Francés fue importante para el renacimiento de la narración. La palabra, igual que otras manifestaciones artísticas, se revalorizó. B. de La Salle declara (comunicación personal, 16 de junio de 2016): “Cuando comencé en el 69, en Francia los narradores tradicionales habían desaparecido. La gente tenía interés en escuchar cuentos, porque los narradores rurales eran un arquetipo, una leyenda, que ya no existía”. Bruno de La Salle comenzó a contar en cafés y teatros aquel año, Henri Gougaud condujo un programa de cuentos entre 1973 y 1981, año en que de La Salle funda el CLIO, *Centre de Littérature Orale* (*Centro de Literatura Oral*), destinado al estudio de la narración oral y su difusión. Estos dos artistas jugaron un importante papel en el *renouveau*. Bruno de La Salle actuó como aglutinador de los primeros narradores que fueron apareciendo, provenientes del ámbito bibliotecario, el teatro, la música, la poesía, u otras artes, proponiendo entre otros, el primer encuentro de narradores franceses, que tuvo lugar en Bretaña en el año 1977, y donde se dieron cita un puñado de ellos, un pequeño grupo que no alcanzaba la decena de nombres. Así, una primera generación de narradores comenzó a contar y a reflexionar acerca de la literatura oral y el arte de contar.

Tras la década de los 70, en que colegios y bibliotecas fijaron rápidamente la atención en los narradores que comenzaban a contar, reclamando sus servicios, los primeros festivales surgieron a partir de 1985. Algunos fueron capaces de atraer a un público muy numeroso formado tanto por niños como por adultos.

En 1987 tuvo lugar el encuentro: Artes y Tradiciones Populares “*Le renouveau* del cuento en Francia”. Constituyó la primera tentativa de analizar la situación del cuento tanto en Francia como en el extranjero, intercambiar experiencias y establecer redes nacionales e internacionales. Los festivales proliferaron por todo el país y con ellos, la oportunidad de escuchar a muchos narradores, algunos de los cuales llegaron desde la inmigración, que aportó muchos y valiosos artistas. Los contadores que llegaban se sumaron a los pioneros, formando un grupo diverso y heterogéneo, pero con el interés común de mantenerse ligados a la tradición. Así, el Francia l’Art du Récit, el Arte de Palabra, se convirtió en un arte escénico, en un espectáculo apoyado sobre una forma literaria de origen oral.

En los años noventa surgieron muchos narradores, en su mayoría mujeres, provenientes de las profesiones más diversas. Y con ellos cada vez más proyectos, más talleres de formación. Casi siempre, los nuevos contadores de historias comienzan como aficionados, para ir poco a poco profesionalizándose, es decir, haciendo del contar su profesión, de manera legal. Al final de la década, en el año 2.000, había 300 narradores inscritos como tales en el *statut d'intermittent du spectacle*, el régimen especial de la seguridad social para los artistas franceses.

En el siglo XXI el cuento contado no ha dejado de crecer en Francia, dando lugar a numerosas asociaciones de profesionales y de aficionados, revistas especializadas, ediciones de audio-libros con cuentos, libros teóricos, muchos festivales, muchas ocasiones para contar en lugares diversos. Algunas estimaciones hablan de que en la actualidad, hay dos millones de espectadores de cuentos contados al año, unos 200 festivales y entre 600 y 1.000 narradores. A pesar de ello, muchos franceses siguen pensando que los cuentos son para niños, no conocen los cuentos para adultos ni acuden a festivales u otros eventos.

3.3.3. América hoy

Señala Sanfilippo (2005) que la tradición oral está muy presente en un continente heredero de tres sociedades de raigambre oral: la indígena y la africana fundamentalmente, y la criolla en menor medida. En el continente se ha producido además, durante el siglo XX y hasta nuestros días, un pródigo movimiento en torno a la narración oral. Sin entrar en profundidades, vamos a esbozar la situación del cuento en América Latina, empezando por Cuba.

María Teresa Freire de Andrade, directora de la Biblioteca Nacional José Martí y de la Red Nacional de Bibliotecas Públicas está considerada como la fundadora de la bibliotecología cubana, y como una figura importante de la cultura cubana. En el año 1947 impartió un curso sobre “El arte de contar cuentos” y publicó siguiendo la experiencia escandinava, un artículo acerca de la importancia de *La hora del cuento*. La Biblioteca Nacional fue la primera institución en realizar esta actividad en Cuba, y para llevarla a cabo, María Teresa Freire y uno de sus asesores, el poeta Eliseo Diego,

formaron a muchos narradores de cuentos infantiles. Navarro, una de las narradoras más importantes de Cuba, en su prólogo a *El vuelo de la flecha* (2012), cuenta:

Si la *Doctora Freyre* fue como antecedente, una suerte de chispa para encender el fuego del *arte de contar cuentos* en Cuba, *Eliseo* fue la llama que nutrió la hoguera de alcances impredecibles por entonces. (...) Llegó con sus clases, conferencias y conversatorios, adonde quiera que fuera reclamada su monumental sabiduría: bibliotecarias públicas y escolares, maestros, asistentes de círculos infantiles, directivos de instituciones culturales y docentes, planes especiales, entre otros, y en muy diversos sitios de la isla. (p. 11)

María del Carmen Garcini se unió a ambos en la coordinación de aquel movimiento y al referirse a su papel dentro del mismo Navarro (2012) asegura:

(...) Fue ella protagonista clave (...) por haber sentado entre nosotros las bases teóricas y técnicas del *arte de contar cuentos de viva voz*. Su contribución ha quedado plasmada en la *Colección Textos para Narradores*. Gracias a su quehacer investigativo, realizó innumerables búsquedas, traducciones, lecturas y estudios sobre el tema, que la dotaron de sólidos conocimientos (...) para revisar y escribir artículos teóricos y para ejercer como docente en los seminarios impartidos entre 1963 y 1966, desde el departamento de literatura y narraciones infantiles, inicialmente llamado *Filológico de Narraciones*. (p. 13)

Además del importante trabajo realizado por este equipo hay que decir que los cuentos estaban presentes en Cuba tanto en las voces de abuelas y madres, como en las escuelas, tal como se desprende de varios testimonios a los que hemos tenido acceso. Claro ejemplo es Haydée Arteaga conocida como *La señora de los cuentos*, y para muchos la narradora oral cubana más emblemática. Comenzó a contar en 1935 dentro de los proyectos comunitarios en los que trabajaba y no ha dejado de hacerlo a lo largo de su larga vida. Conoció el cuento a través de su abuela Teresita, y aunque entró en contacto con Freire, Diego y Garcini colaborando con ellos en muchas ocasiones, creó y mantuvo sus propios espacios dedicados a la infancia y a los cuentos.

Por otra parte, se sabe que Ruth Sawyer autora de influyentes textos sobre el arte de contar estuvo en La Habana en 1900 enseñando a contar a maestras de preescolar,

hecho que nos permite suponer que ya entonces hubo una interesante influencia e intercambio ente Cuba y la corriente escandinava implantada en Estados Unidos.

Francisco Garzón Céspedes funda en 1975 con Teresita Fernández, La Peña de los Juglares. Su actividad consistía en “una experiencia de extensión de la cultura e integración de las artes” (Garzón, 1991, p. 96) donde tenía lugar la tertulia, la narración, la lectura, la música, la poesía, teniendo en el arte de la conversación con el público, el hilo conductor. Paralelamente cuenta en otros espacios, comienza a dar talleres y funda el Movimiento Iberoamericano de Narración Oral Escénica. Proveniente del periodismo y la investigación, habiendo tenido diversos contactos con el trabajo de actor, la poesía, el arte de la conversación y la anécdota, Garzón Céspedes analiza la práctica de la narración oral, dando forma a la que terminará por denominar “narración oral escénica”. Se distancia de otros modos de concebir la narración, sobre todo de la idea de ligarla a los niños y la animación a la lectura, para acercarla a jóvenes y adultos. Imparte conferencias, conversatorios y talleres en países como Venezuela, Costa Rica, Nicaragua, Panamá, México o España, llevando a todos ellos su visión de la narración y causando una fuerte influencia.

Hoy, la narración oral está muy presente en Cuba, habiendo proliferado no solo el número de narradores sino también los textos y publicaciones dedicados a la reflexión teórica y la difusión del arte de narrar. Así, coexisten la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE), la Sección de Narradores Orales de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), la Cátedra María del Carmen Garcini de Narración Oral, la Cátedra de Oralidad Carolina Poncet, o el Foro de Narración Oral del Gran Teatro de La Habana, entre otros espacios dedicados a la oralidad, entre ellos varios festivales internacionales.

En Colombia, dentro del ámbito del teatro y en algunas universidades, se ha desarrollado a partir de la segunda mitad del siglo XX, un creciente interés en la narración. Desde los años sesenta Jean Marie Binoche impartía los talleres “Técnica del cuentero”, que continuó George Perlá; Luis Fernando Macías en 1985 impartió un taller de literatura basado en las funciones del cuento de Propp; Misael Torres había creado su espectáculo *El cuento del Juglar*, inspirado en estos narradores medievales; Enrique Vargas, actor vinculado a la universidad trabajó escénicamente la oralidad en

varios montajes; George Perlá presentó un espectáculo de cuentos titulado *Costal de mentiras...* En opinión de Villaza (2009), todos estos espectáculos provocaron reacciones diversas, pero formaban parte de lo que se entendía como espectáculos teatrales. Cuando en 1988, Jairo Aníbal Niño director de Biblioteca Nacional, invita a Garzón Céspedes a dar un taller, su influencia se hace notar creando cierta polémica. Al defender a ultranza que la narración no es teatro, se abrieron debates y líneas de trabajo contrapuestas. El asunto de si la narración es teatro o un arte escénica diferenciada da lugar a una gran variedad de discusiones, y llega un momento en que se empieza a hablar de *Cuentería*, un término que englobaría las diferentes propuestas en torno a la narración de cuentos. El actor Carlos Pachón Rodríguez, quien había acudido tanto a los talleres de Binoche y Perlá, como a los de Garzón, propone en 1998 el término *narración oral contemporánea*, que englobaría las diferentes propuestas: narración oral escénica, el cuento teatralizado, el personaje narrador, y otras. Nos hemos detenido un poco en esta cuestión para mostrar los diferentes caminos recorridos en la consolidación de la narración oral en Colombia, coexistiendo todavía maneras muy diversas de concebirla. En la actualidad se imparte en Bogotá un Diplomado en Cuentería, “para que a la formación de artistas de la Cuentería, se le dé un carácter académico a la altura de cualquier otro arte” (Villaza, 2009, párr. 19).

Independientemente de la forma de llamar a las cosas, de la variedad de propuestas posibles, de la complejidad de la historia de la cuentería en Colombia, del abundante material teórico elaborado, es innegable que en este país se escuchan y se cuentan muchos cuentos. Existen al menos una decena de festivales con más de diez años de edad, y otros muchos eventos en torno a los cuentos. La lista de narradores es extensa, teniendo representantes reconocidos y valorados en toda América y Europa.

Venezuela tuvo también en las universidades uno de los centros de renovación de la narración. Daniel Mato, docente e investigador universitario, escribió reflexiones teóricas y fue el impulsor de muchos talleres de narración. Contaba y enseñaba a contar, combinando esta actividad artística con la danza experimental y el teatro, estando influenciado en este campo por el trabajo de Augusto Boal (Teatro popular, 1975 y Teatro del oprimido, 1980), lo que contribuyó a que sus actividades no tuvieran únicamente un fondo artístico sino también político. En 1990 escribió su tesis doctoral:

Narradores en acción: problemas epistemológicos, consideraciones teóricas y observaciones de campo en Venezuela, cuyo libro homónimo se publicó en 1992.

En México, la nueva época para la narración comenzó en 1980 con narradores que frecuentaban bibliotecas y teatros. En Chile se contaba para los niños en bibliotecas, pero no es hasta los años noventa cuando comienza la renovación de la narración oral, década en la que también arranca en Perú.

Dora Pastoriza de Etchebarne es figura destacada en Argentina, al crear en Buenos Aires en el año 1965, el *Club de narradoras del Instituto Summa* con el fin de recuperar el arte de narrar, influyendo también en el resurgimiento de esta práctica en Uruguay durante los años ochenta del pasado siglo, aunque centrándose en contar para niños. El club sigue en activo en nuestros días, y ya no se circunscribe únicamente a la narración para niños, sino que abarca todas las edades. Las influencias de Garzón, Mato y otros narradores defendiendo la narración para adultos en los años ochenta, llegaron a una Argentina que otorgó muy pronto a la narración oral, un espacio entre las tendencias escénicas. Ana María Bovo crea y mantiene en Buenos Aires, entre el año 2000 y 2005, la Escuela del Relato, desarrollando la narración de cuentos como “Teatro del Relato”. Entre 1999 y 2004 existió la carrera terciaria de Técnico en narración oral, que daba puntos para magisterio, promovida por el Instituto de Narración oral que continúa en funcionamiento. En la Plata se fundó en 2002 la Cátedra Libre de Narración Oral, en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Todas estas oportunidades de formación denotan el interés existente en Argentina por aprender a contar.

Hoy en día todos estos países cuentan con una buena red de festivales, asociaciones de narradores, escuelas de narradores, proyectos y eventos en torno a la narración oral. También hay festivales en Costa Rica, Ecuador, Paraguay... América Latina mantiene muy vivo el cuento contado entre adultos y todo parece indicar que su camino seguirá creciendo.

En América del Norte la narración oral también está muy viva. La “National Story Telling”, la asociación nacional de narradores, reúne a más de dos mil artistas. Se trata de una organización fuerte, bien consolidada, que gestiona una biblioteca, un centro de

documentación, publica una revista especializada además de archivos de audio y video, y organiza actividades capaces de convocar a un público muy numeroso. Existen además, otras asociaciones de narradores en cada estado, que organizan espectáculos y festivales.

Al norte del continente americano, Québec, el territorio francófono de Canadá, es igualmente tierra fértil para los cuentos contados. La historia de su revitalización ha seguido un camino similar al recorrido en Francia. Hasta los años 80 del pasado siglo, contar historias se asociaba a la vida campo, pero los estudios sobre el cuento llevados a cabo por universidades y museos, junto a la investigación personal emprendida por narradores interesados en explorar nuevos caminos para el cuento contado, propiciaron que a partir de los años 90 la narración oral comenzara a adquirir visibilidad en la vida cultural de la región, desarrollándose desde entonces, un creciente interés por las artes de la palabra. En Montreal tienen lugar encuentros y festivales que reúnen a narradores de todos los países francófonos.

De norte a sur, en mil y un rincones del continente americano resuenan voces que pronuncian las palabras mágicas “había una vez”, para oídos ávidos de historias.

3.3.4. La nueva narración oral en España

Continuando con la breve exposición que se hizo en el apartado 1.2.2 del estado de la práctica de la narración oral en España, y lo que se ha apuntado acerca de *La hora del cuento* en el 3.3.1.2., podemos decir que durante los años 80 del pasado siglo, los espacios para contar fueron apareciendo lenta y progresivamente en nuestro país, impulsados por apasionados maestros, actores, educadores de la animación sociocultural, librerías, y gentes de otros oficios con una afición común: la palabra.

Bruno (2011), en *Una historia de la profesionalización de la narración oral en España*, cita a Ana Pelegrín, Federico Martín, Montserrat del Amo y Paco Abril, como los profesionales pioneros de la narración oral. Todos ellos combinaban sus actividades como contadores de historias con su labor docente. Ana Pelegrín además, en la década de los setenta tenía un espectáculo titulado *Mogigangas*, en el que caracterizada como un paje presentaba coplas, cuentos, dichos y cantares. Cabe mencionar que en el mundo

del teatro se daban algunos espectáculos unipersonales que podían guardar relación con la narración. Vemos aquí una relación con el caso de Colombia mencionado en el apartado anterior, o con el de Italia, donde la narración oral se ha desarrollado casi exclusivamente desde el teatro.

Después de los citados, comenzaron a contar también desde el ámbito de la enseñanza, Virginia Imaz, Pello Añorga o Roser Ros; Teresa Durán, Ignacio Sanz, Antonio Rodríguez Almodóvar, Avelino Hernández, Carles Cano o Claudia de Santos desde la escritura - a partir de las visitas de autor que realizaban en centros escolares, empezaron a narrar-; Pep Durán lo hizo desde su oficio de librero; Estrella Ortiz y Juan Pedro Romera desde el teatro; proveniente del trabajo social -profesión que años más tarde generará un buen número de nuevos narradores-, Nati de Grado. Se nos quedan nombres en el tintero correspondientes a estos primeros tiempos, y será imposible citar a todos los que fueron llegando después. El interesado en ahondar en la historia de la narración oral en España, puede recurrir a la investigación realizada por Pep Bruno.

Como se ha señalado al hablar de *La hora del cuento* en el apartado 3.3.1.2., algunas bibliotecas venían promoviendo de manera irregular la narración de cuentos. En esos años 80 con el auge que vivía la literatura infantil y juvenil, y los nuevos tiempos que corrían en el país, las bibliotecas -se fundan muchas en esta época, o se renuevan las ya existentes-, quieren dar a conocer la variedad y riqueza de los títulos que llegan a sus estanterías, de modo que la aún débil hora del cuento, se extiende e instala en muchas de ellas. El interés por la animación a la lectura generó el nacimiento de colectivos que organizaban diversas actividades, entre ellas, sesiones de cuentos, tal es el caso del Colectivo Fábula, por ejemplo. Otros maestros, escritores y artistas escénicos, aterrizaron en los cuentos contados desde este creciente ánimo de conducir a los niños hacia la lectura. Es importante observar que el vínculo entre estos narradores y los libros, la escritura, la animación a la lectura, es muy estrecho. El hecho de contar partía del libro o remitía a él. La práctica de la narración de cuentos como acto oral -herencia de los antiguos narradores- y la cultura escrita, mantenían pues, una íntima relación. Los espacios donde se contaba se circunscribían a los eventos relacionados con los libros: ferias, salones, bibliotecas, animación a la lectura. El libro y el contar caminaban

de la mano. Son los años ochenta, una década en la que como señala Bruno (2011) en su estudio, no había una noción clara de qué era contar cuentos, y aún menos del hecho de pagar por ello. Escuelas, bibliotecas y los propios narradores, “empezaban a ser parte de un oficio que nacía y muchos de ellos no eran conscientes de ello” (párr. 15). Los primeros que se atrevieron a andar este camino tuvieron que luchar en solitario para dar forma a su labor, para encontrar espacios donde contar. Hablamos de un movimiento que se desarrolló en numerosos puntos de nuestro país, extendiéndose a toda la geografía en poco tiempo.

En la década de los noventa llegará lo que Bruno llama “la segunda generación” de narradores. Sin lugar a dudas, un hecho determinante para la proliferación de nuevas voces, fue la aparición de talleres de formación. En este sentido hay que citar al cubano Francisco Garzón Céspedes, quien a través de numerosos talleres por todo el país, extendió su manera de entender el cuento contado -la narración oral escénica de la que ya se ha hablado-, propiciando el nacimiento de festivales y la apertura al cuento de diversos espacios. Numancia Rojas, chilena de nacimiento y venezolana de adopción, también impartió talleres en nuestro país, principalmente en Alicante y Barcelona, impulsando además, eventos donde contar. El grupo *Palique cuenteras* puso en marcha un taller de larga duración, todo un año dos días por semana a comienzo de la década, y más tarde llegaron los talleres de Ana G^a-Castellanos o Mercedes Carrión. La semilla estaba plantada. El interés por contar se despertó en muchos de los asistentes a aquellos talleres y en el público de los primeros espectáculos para adultos que se organizaron. Nacieron grupos de narradores que ofrecían sesiones a varias voces, principalmente en cafés o cafés-teatros, de los cuales perdura el Café Libertad, cuyos comienzos se remontan al otoño de 1992. En aquellos primeros grupos de narradores que experimentaban y abrían nuevos espacios, -Cuanto Cuento, Palique, Griot, Grupo Búho, etc.-, se encontraban algunos de los que hoy en día son reconocidos veteranos y quienes con su larga trayectoria han contribuido activamente a la profesionalización del oficio de contar. Fueron ellos quienes llamaron la atención del primer público exclusivamente adulto hacia la escucha de historias.

En estos años 90 aparecieron los primeros festivales. Ostentan el título de ser los más antiguos el Festival de Narración Oral “Cuenta con Agüimes” en Gran Canaria y el

Festival Internacional de la Oralidad de Elche (Comunidad Valenciana) nacidos en 1991 gracias a la influencia de Francisco Garzón Céspedes. En 1992 tuvo lugar el I Maratón de los Cuentos de Guadalajara, convertido hoy en el mayor evento de narración de nuestro país, conocido fuera de nuestras fronteras, punto de encuentro de los narradores nacionales, y además, todo un hito en cuanto a la relación de una ciudad con el cuento contado. Dada su relevancia, le dedicamos un espacio propio un poco más adelante, en el apartado 3.4.2.1. que lleva su nombre.

Los cafés de Madrid con programación estable eran cada vez más, y se llenaban de público adulto. Los narradores colaboraban entre sí creando una red que permitió el nacimiento de un circuito contribuyó a asentar repertorios, a ganar experiencia. Otros cafés fueron surgiendo por todo el país, algunos de corta vida y otros, como Café La Luna en Logroño, o el Harlem en Barcelona han cumplido en 2017, 25 años de andadura.

Pero sigamos en los años noventa... En muchas bibliotecas de todo el país se iniciaron programas estables de *La hora del cuento*, hecho que aumentó la demanda de narradores, quienes tenían ahora más oportunidades para trabajar, y sobre todo, visto de otra manera, para asentar y mejorar su trabajo. En los colegios, el mercado editorial agradece la compra de libros ofreciendo sesiones de cuentos, la LIJ sigue creciendo y se fundan nuevas editoriales especializadas, también librerías, la demanda de cuentos contados en relación a los libros, sigue creciendo.

Tras los primeros, pronto surgieron más festivales por todo el territorio nacional, algunos desaparecieron con buena parte de ellos continúan hoy en día, tal es el caso de, entre otros, el Festival del Cuento de Los Silos (Tenerife), o el Festival de Narradores Orales de Segovia. Además de festivales se crearon ciclos estables de cuentos para adultos en muchas ciudades, siendo “Los viernes de los cuentos” en Guadalajara uno de los más representativos dentro de los promovidos por instituciones. Fueron los años, como señala Bruno (2011), de la consolidación:

Consolidación de espacios para contar (y no sólo de grandes eventos, sino también de programaciones estables de largo aliento), de público para escuchar y de cuentistas. Cuentistas profesionales que dedicaban muchas horas a la búsqueda de nuevos repertorios y a la preparación de espectáculos de narración oral, avanzando cada vez de manera más firme y segura en el territorio de la tierra oral y de los cuentos contados. (párr. 16).

Al comenzar el siglo XXI hay más espacios donde contar, hay más narradores, se organizan los primeros encuentros, surgen asociaciones, nacen revistas especializadas. A pesar de ello, la visibilidad de la narración como profesión no es mucha, más allá de los círculos más próximos y del público más fiel. Aumenta el trabajo para niños pero mengua el destinado a adultos. Sanfilippo (2005) en su tesis doctoral señalaba que la narración oral, en el momento de la publicación de su investigación, no tenía un “estatuto de existencia” (p. 22), y que fundamentalmente era utilizado como herramienta de animación a la lectura, o como un “entretenimiento sin muchas pretensiones culturales” (p. 23). Señala también la ausencia de documentación más allá de algunos artículos breves aparecidos en revistas como *N narradores i narradors*, la *Revista Galega de Teatro*, y la revista *Ñaque*. Afortunadamente esto ha cambiado mucho, doce años después, el oficio cuenta con un buen número de libros, artículos y revistas especializadas. Una de ellas, *Tantágora*, nació precisamente en 2005 y hasta el día de hoy no ha dejado de producir periódicamente documentos de reflexión en torno a la narración oral, que también difunde a través de su página web.

Tras el trazado de los caminos que permitieron el nacimiento y la consolidación, vendrían años de cuestionamiento, de buscar las bases teóricas, de crecimiento primero y de crisis después. En el siguiente apartado se aborda su evolución hasta nuestros días, hasta el año 2017.

3.4. El cuento contado en las primeras décadas del siglo XXI

Acabando el siglo XX y comenzado el XXI, los narradores sienten la necesidad de unir fuerzas y compartir experiencias. Muchos habían comenzado a contar en grupo, pero al ser finalmente un oficio que se realiza sobre todo en soledad, aquellos que tienen en los cuentos contados su actividad principal, se encuentran con dificultades y

cuestionamientos que se hace necesario compartir. Así nacen las primeras asociaciones, y diversos encuentros estatales en los que se formulan las inquietudes de esta profesión en continuo proceso de auto-definición. Alrededor del año 2008 se plantea el debate de la profesionalidad. ¿Qué es un narrador profesional? Los aspectos ligados a la legalidad fiscal y laboral se mezclan con los criterios que tienen que ver con la calidad del trabajo que se realiza. Aunque las opiniones están en principio muy enfrentadas, tras el nacimiento en 2009 de AEDA, la Asociación de Profesionales de la Narración Oral en España, y apagados los fuegos iniciales, va afirmándose la idea de que ser un profesional es ante todo, trabajar en situación legal. La calidad de cada cual como narrador, sería algo a considerar aparte. Se puede decir que hoy por hoy, hay mayor unanimidad en cuanto a la necesidad de manejar criterios legales uniformes que permitan hacer más fuerte el gremio y mejorar las condiciones de trabajo, aunque queda aún mucho camino por andar. La situación en este momento es muy difícil de precisar en cuestión de cifras, para algunos son alrededor de un centenar, otros rebajan el número a entre 50 y 70 personas que se dedican en exclusiva a contar cuentos de manera profesional, es decir, sea facturando como empresa, sea con un contrato del régimen de artistas, o como autónomos, a pesar de que no haya un epígrafe dedicado a la narración oral en el I.A.E. ni en la relación de profesiones de la Seguridad Social. En todo el país habrá otros tantos que cuenten de manera no legal, facturando a través de asociaciones u otros vericuetos.

Hacer de la narración oral una profesión reconocida pasa por tener un corpus legal, por una parte, y uno teórico, por otro. La necesidad de explicar en qué consiste, de reflexionar cómo se hace, qué implica, de dónde viene y a dónde va, impulsó el asociacionismo, el nacimiento de las revistas especializadas que mencionábamos más arriba, y también la aparición de artículos y libros. *Palabras del Candil*, la primera editorial española dedicada en exclusiva a editar libros de narración o de narradores orales nace en 2006. Algunos narradores logran pequeñas intervenciones en radio, en televisiones locales, y por supuesto, aparecen en Youtube canales dedicados a la narración. Webs, blogs y páginas de Facebook hacen cada vez más visible la actividad de los narradores y de los eventos que organizan espectáculos. La narración oral, que también ha ido creciendo en el resto del mundo, interactúa y se comunica a través de los nuevos canales de comunicación, naciendo en Europa, en el año 2008 la FEST, la Federación Europea de Narración Oral.

Los peores años de la crisis económica afectaron al desarrollo de la narración oral, pues muchos lugares que se habían consolidado dejaron de funcionar por falta de presupuesto, los cachés bajaron, el IRPF, el IVA, el IGIC, todos los impuestos subieron considerablemente, aumentó la competencia desleal... La situación puso en jaque a muchos narradores, pero a pesar de las circunstancias adversas de esos años duros, los cuentos ya se habían colado en la vida de las gentes, los narradores enamorados de su trabajo que tenían ya cierta trayectoria no cejaron en su empeño, y así, con voluntad y creatividad se capearon los obstáculos y se continuó avanzando. Ojalá estemos más cerca de una nueva etapa donde se valore y conozca mejor el arte de contar cuentos, y donde las condiciones de trabajo de los artistas sean menos duras (este deseo no parece muy acorde con las condiciones laborales generales que parecen estar imponiéndose hoy en día, y que suponen un claro retroceso respecto a tiempos mejores y pasados, pero aspiremos a trabajos dignos, nadie puede robarnos los sueños). De momento, las ocasiones para contar y los lugares donde hacerlo, no han hecho sino crecer.

3.4.1. Lugares de cuento

Bibliotecas, colegios, ferias del libro y otros eventos en torno al mundo editorial fueron los primeros lugares de cuento. Llegaron después los cafés y los primeros festivales. Comenzando el siglo XXI, los cuentos se fueron incorporando a más facetas de la vida social y cultural. Podríamos elaborar una larga lista de espacios donde -además de los ya señalados- se cuentan cuentos: teatros, centros culturales, librerías, universidades, congresos, jornadas, seminarios, encuentros de profesionales, actos de empresa, actos políticos, fiestas de barrio, actividades promovidas por asociaciones culturales y/o sociales, inauguración de exposiciones artísticas, centros de la tercera edad, parques, celebraciones institucionales diversas, proyectos educativos no reglados, cárceles, hospitales, guarderías, museos, reuniones privadas, cumpleaños, comuniones, bodas... Seguramente podrían añadirse otros, porque la creatividad de narradores y organizadores no deja de ofrecer nuevas oportunidades al cuento.

Todas las virtudes socializadoras de la narración de historias se evidencian claramente en lugares como los hospitales, las cárceles u otros entornos desfavorecidos. En hospitales ofrecen pequeños escapes a la enfermedad, reuniendo alrededor de las historias a pacientes, sus acompañantes, y al personal médico. Ni que decir tiene que se

trata de un espacio donde van a darse situaciones delicadas que reclaman del narrador discreción, el justo equilibrio entre la distancia y el cariño, una rápida capacidad de respuesta para adaptarse tanto a su auditorio como a toda circunstancia latente, y la conciencia de estar compartiendo historias en su sentido más social, más humano, de estar compartiendo un momento de encuentro con fuertes dosis de intimidad, pues compartir la enfermedad es sin lugar a dudas, un hecho significativo en las relaciones humanas. En un hospital, contar cuentos es más que en cualquier otra situación, una escucha mutua. Personalmente puedo decir, que nunca podré olvidar a un niño de menos de 3 años que entró llorando en la habitación donde yo esperaba, y salió riendo después de haberse asombrado con las palabras, los sonidos, los pequeños objetos que acompañaban mis cuentos, después de haber cantado y bailado (sentado sobre su madre, se balanceaba, movía los brazos, las piernecitas... a pesar de estar lleno de sondas y heridas). El proceso del llanto a la risa que recorrió aquel pequeño, fue sumamente conmovedor. Su madre lo tenía en brazos y pude sentir cómo aquel rato aliviaba temporalmente su aflicción ante la enfermedad de su hijo, al verle reaccionar de aquella manera. Grau (2013), tras diez años de experiencia contando en hospitales, asegura: “Con este tipo de actividades se consigue rebajar en buena medida el nivel de estrés que sufren debido a su situación hospitalaria” (párr. 26). También, tras investigar los efectos de la experiencia, nos dice al hablar de las imágenes que el escuchante crea en su imaginación al recibir las historias:

El divertirse o sentir placer ante unas imágenes eleva el nivel de endorfinas en la sangre. Los mecanismos de defensa naturales suben y el dolor se aplaca. Esto permite al niño enfrentarse a su vida hospitalaria con más ánimo y energía. En las encuestas que les pasamos nos han dejado constancia de ello muchas veces; sus molestias y dolores disminuyen o desaparecen. (párr. 22)

Incidir positivamente en el estado de ánimo de los enfermos es un buen motivo para contar cuentos en un hospital. Ese efecto, proporcionar relaxo, evasión, divertimento, y con ello, cierta mejora del bienestar, puede trasladarse a otros lugares y circunstancias, sumado al hecho de que el cuento contado va a propiciar la comunicación, y a vehicular, a través de sus contenidos, las experiencias vitales de los presentes. Estas virtudes junto a su versatilidad, le permite acceder a múltiples espacios empleando pocos recursos, valores que sin duda, han propiciado su inserción en todo tipo de situaciones.

Cada espacio posible presenta una particularidad diferente y reclama una reflexión concreta, cada espacio genera reacciones y testimonios de gran riqueza que sin duda, han contribuido a la expansión y consolidación de la narración de cuentos en nuestros días.

Los festivales son las grandes fiestas de la palabra, del cuento contado. Son puerta de entrada al mundo de la narración para un gran sector de público primerizo, así como espacios de consolidación de la afición de escuchar historias. En la actualidad, hay en España unos cincuenta festivales y ciclos de cuentos para adultos, además de 15 maratones, aproximadamente. Los maratones se organizan casi siempre desde bibliotecas públicas, pero los festivales si bien algunos han nacido en las bibliotecas, están también promovidos por otras instituciones -ayuntamientos mayormente-, por asociaciones culturales, grupos de teatro, gestores culturales, o por narradores que actúan también como organizadores. De hecho, el impulso dado por los propios narradores en la organización de sesiones de cuentos y en la puesta en marcha de nuevos festivales, ha sido determinante para la continuidad de la narración oral como acontecimiento cultural, durante los años de crisis económica en los que las reducciones en los presupuestos culturales parecieron hacerla peligrar.

Los festivales permiten escuchar a narradores de diferentes estilos y procedencias, ofreciendo una paleta de modos de contar que sin duda, redundan en la difusión y valoración de este oficio. Además, cuidan el modo en que se realizan las sesiones de cuentos, creando ocasiones propicias para la escucha, lo que contribuye al éxito de la sesión y a la satisfacción de todos: público, narrador y organizador. En general, ofrecen una imagen seria de la profesión de contar cuentos. La constancia de estos festivales ha hecho que el público haya crecido año tras año.

Los maratones acercan los cuentos a todos los aficionados, a esas personas que normalmente son público y que por un día, pueden también contar públicamente. Desde las bibliotecas se aprovechan para establecer y estrechar lazos con los usuarios a través de una actividad donde personas de todas las edades pueden participar.

Los cuentos han llegado a públicos muy dispares, en situaciones de todo tipo. Enmarcados en proyectos sociales o como actos puntuales han entrado en residencias

de mayores y centros penitenciarios. Se programan cuentos en fiestas, efemérides, en actos colectivos de muy diversa índole. Esto, que en principio es muy positivo, resulta también un arma de doble filo, pues no todos los espacios ni todos los momentos son idóneos para contar, o más bien habría que decir, para escuchar. Narrar y escuchar van de la mano. Para que la escucha se de en buenas circunstancias es necesario un lugar adecuado, un momento oportuno. Es bueno que la gente acuda a estos lugares sabiendo que, en algún momento del acto se van a contar historias, pues además de que la escucha es frágil y se pierde fácilmente ante la intervención de ruidos externos o comportamientos no respetuosos, requiere de la voluntad de quien va a prestar sus orejas, de su predisposición. En ocasiones se anuncia un cuentacuentos, pero lo que hace la persona contratada no es tal, sino más bien una animación adaptada a la situación festiva con que se encuentra. Esto causa confusión, pues se equivocan los términos y se entienden los cuentos contados como lo que no son: cualquier cosa, en cualquier parte, para que los niños se entretengan. La narración de cuentos no tiene que ver con los disfraces, los globos, los conciertos infantiles, los “pintacaras”, etc. Contar es escuchar, es compartir la palabra y el silencio, la intimidad, la fantasía y el asombro, es para todos los públicos, aunque muchos adultos no se den por aludidos.

El comportamiento del público en las sesiones familiares, en ocasiones es, digamos, “complicado”. Algunos padres piensan que los cuentos no van con ellos y hablan, salen de la sala, vuelven a entrar, miran el móvil... Hay una gran diferencia entre los públicos que consumen cuentos contado habitualmente y los que no. Se dan sesiones fantásticas y otras tremendas. La mayor parte de las veces las sesiones de cuentos para público familiar son de acceso libre, y tal vez por eso, no siempre son valoradas (a veces da la sensación de que en algunas actividades culturales gratuitas la gente campa a sus anchas), lo cual, sumando al individualismo imperante, da lugar en ocasiones a situaciones complejas. La educación del público familiar ha sido y continúa siendo, uno de los retos de este oficio. La división de edades también. Actualmente parece que los padres de niños muy pequeños son quienes tienen mayor interés en llevar a sus hijos a los cuentos, lo que ha provocado un descenso en la edad de los asistentes. Así, han proliferado los “cuentos para bebés”, es decir, los dirigidos a niños hasta 3 años, que fundamentalmente se caracterizan por ser sesiones cortas, con cuentos breves, visuales, mezclados con canciones y estímulos diversos. A partir de los cuatro años los niños están

preparados para escuchar historias largas con tramas más complejas, de modo que para ellos se prepara un repertorio diferente. La mezcla de edades da lugar a ciertos problemas, entre ellos la pérdida de público. Sucede que cuando no se respeta esa distinción o separación, y hay muchos niños menores de 3 en una sesión para mayores de 4, a menudo el narrador se adapta a la realidad con que se encuentra, contando principalmente para los pequeños porque se mueven más y requieren mayor atención. Si no se les capta, es muy probable que como es lógico, comiencen a revolverse creando alboroto. Los mayores de 7 u 8 años no se ven reflejados en esos repertorios para pequeños y dejan de acudir a los cuentos. Esta es una de las cuestiones en las profundiza el trabajo de campo de esta investigación, pues está generando un cambio sustancial en el público.

Los cuentos para bebés son una especialidad en boga. Desde su segundo año de vida el bebé sabe diferenciar el lenguaje utilitario del lenguaje narrativo, pero desde mucho antes ya da muestras de una precoz representación, “en la que vuelven a actuar en el cuerpo, con sus gestos, los lazos que acaban de establecer con su madre, y los psiquiatras de niños vieron allí el esbozo de una suerte de relato” (Petit, 2005, p. 91). Hay una predisposición en el bebé hacia lo narrativo, que necesitará evidentemente, de un alimento constante para que puede desarrollarse ampliamente. El lenguaje y el pensamiento del bebé notarán la presencia de la palabra narrativa de historias, anécdotas, canciones, poesías, sin que resulte demasiado importante si entienden o no el sentido de lo que se les cuenta. Con el tiempo, hacia los 3 o 4 años, el niño comenzará a formular sus primeras historias, basadas en las que ha escuchado y en sus experiencias.

Los teatros, grandes y pequeños, van haciendo sitio a los cuentos contados, aunque no se inscriben en sus programaciones oficiales, ni en los circuitos teatrales. Normalmente los cuentos llegan a los teatros a través de festivales u actos organizados expresamente en ellos. Los programadores teatrales no lo consideran ni teatro ni arte escénica, así que no le prestan atención, hecho que demuestra una vez más que el cuento para adultos es aún muy desconocido, a pesar de no haber dejado de expandirse en las últimas décadas.

3.4.2.1. El caso del Maratón de Guadalajara

El Maratón de los Cuentos de Guadalajara cumplió en 2016, 25 años. Desde 1992, durante un fin de semana del mes de junio, 46 horas ininterrumpidas de narraciones convocan a familias, colegios, asociaciones, grupos de amigos, personas de toda clase y condición, en suma, a los ciudadanos de la ciudad, a contar y a escuchar. Miles de visitantes se suman a esta “fiesta de la palabra” que organiza además alrededor de 80 actividades paralelas (exposiciones, conferencias, talleres, espectáculos de calle, etc.), un Festival de Narración y varios maratones paralelos (de radio, de ilustración, de fotografía), implicando a más de 200 voluntarios. B. Calvo (comunicación personal, 13 de enero de 2017) -una de sus creadoras junto a Estrella Ortiz y Eva Ortiz-, cuenta que todo comenzó desde un sentido utilitario. A principios de los ochenta era directora de la Biblioteca Pública del Estado, y en aquella época: “llegaban cientos de libros maravillosos que había que divulgar y poner en manos de los niños (...) la función de empezar a contar era hacer ver que existían esos libros maravillosos”. Uno de los puntos de partida aconteció cuando, en la Biblioteca, el Seminario de Literatura Infantil y Juvenil organizó unas jornadas de literatura en las que participó Pep Durán contando cuentos, quien en ese momento era uno de los pioneros. Su trabajo -que fascinó e inspiró a muchos narradores que surgieron en aquel tiempo-, despertó la idea de crear un personaje que contara cuentos a los niños de Guadalajara. Así nació la bruja Rotundifolia encarnada por Estrella Ortiz, hoy con calle propia en la ciudad. Después, en el año 1992 siendo Blanca Calvo alcaldesa, creyó necesario organizar una feria del libro, con motivo del Día del Libro, pues nunca se había hecho una. Para dar forma al programa de actos que acompañara la feria, convocó a Estrella Ortiz y Eva Ortiz, y puesto que tras los encuentros de literatura infantil que se habían realizado hasta la fecha en la BPM habían comprobado el valor del cuento, tuvieron claro que la narración oral estaría presente. Buscando qué actividades realizar, se les ocurrió la idea del primer maratón: pasar 24 horas contando cuentos para lograr que la ciudad entrara en el Libro Guinness de los Récords. La iniciativa no estuvo exenta de miradas críticas, pero contó también con el apoyo de un buen número de personalidades locales del mundo de la política y de la cultura, como Antonio Buero Vallejo o José Luis Sampedro, entre otros. Hacían falta muchas voces, y muchos fueron los adultos que se sumaron a la iniciativa superando cualquier prejuicio hacia el cuento, con la mirada puesta en ese horizonte de

superación de un récord, al fin y al cabo, se trataba de llevar la ciudad al Libro Guinness. Este fue el germen de un evento que cuenta ya con 25 maratones y 20 temporadas del “Viernes de los Cuentos”, ciclo de narración exclusivamente para adultos, que surgió después.

Hoy por hoy, en Guadalajara son muchos los adultos que asumen el cuento como algo que les concierne, que les convoca. Los “Viernes de los Cuentos” suman a veces cerca de 400 espectadores, el público es fiel, conoce y valora a los narradores. Esta presencia del cuento en la ciudad durante todo el año, contribuye para B. Calvo (comunicación personal, 13 de enero de 2017), a que la afición por contar esté muy presente en Guadalajara:

Como el adulto disfruta escuchando también quiere contar en su ámbito y cuenta a sus niños. No sé si es una visión muy optimista, pero creo que en esta ciudad se cuentan más cuentos de los que se contaban hace unos años. Quiero pensar que, por las noches, esta ciudad tiene muchas palabras volanderas en las cabeceras de las camas de muchos niños.

Lo que más impresiona del Maratón es la cantidad de personas que convoca, no como simples espectadores, sino como participantes implicados. Las 46 horas de cuentos contados se logran gracias a que un elevado número de ciudadanos se sube al escenario con una historia que compartir. Es un evento que se construye con la suma de mucha gente, de muchas voluntades. Su influencia y trascendencia lo han convertido en referente internacional del cuento, pero también, y seguramente en ello radica su éxito, en un acontecimiento social para Guadalajara. De alguna manera, el Maratón crea comunidad y como señala B. Calvo (comunicación personal, 13 de enero de 2017): “Ya forma parte de la historia de la ciudad”.

Aunque es difícil valorar con exactitud cómo ha afectado el cuento a la ciudad, pueden notarse ciertas cosas. Una de ellas es que, desde hace algún tiempo, hay un barrio entero cuyas calles tienen nombres relacionados con los cuentos. Otra, que mucha gente invita a amigos a visitar la ciudad en esos días, hecho que para Calvo es señal de que la población se siente “orgullosa de pertenecer a esta comunidad y de hacer comunidad entre todos”. Grupos y asociaciones participan en el Maratón y esta colaboración ha

contribuido tanto a su visibilidad como a su consolidación -incluso en ocasiones ha servido para denunciar o reivindicar alguna problemática a través de la historia elegida, pudiendo decirse que hay una vinculación evidente entre el tejido asociativo de la ciudad y el Maratón. Alrededor de esta cuestión E. Ortiz (comunicación personal, 13 de enero de 2017) opina:

Es una de las cosas que sin ser conscientes ofrece el Maratón, esa visibilidad, que mucha gente quiera participar como comunidad, que a nivel de pequeño grupo quieran estar. Creo que la mayor parte de las asociaciones participan, consideran que estar en la ciudad es participar en el Maratón. Tal vez no exista otra actividad que las englobe, no se me ocurre otra situación donde puedan verse unas a otras. Es un acto abierto a la participación, todos pueden tener su momento para expresarse, esa es su peculiaridad.

Incluso los grupos de mayores con movilidad reducida se suman a contar cuentos superando las dificultades de infraestructura que requiere movilizarlos. Señala B. Calvo (comunicación personal, 13 de enero de 2017) con evidente emoción, que lo hacen “con mucha ilusión, creo que se dan cuenta de que tienen algo valioso para la gente, y se les escucha con mucha atención, es muy bonito verlo”.

Otra consecuencia valiosa es que, en opinión de Calvo, la gente en Guadalajara cuenta muy bien, y seguramente además, conoce muchos cuentos. La repercusión en el sector turístico y hostelero que esos días ve aumentar considerablemente su actividad, es en estos tiempos dominados por la rentabilidad económica, motivo que contribuye a que la mirada hacia el Maratón por parte tanto de seguidores como de no devotos del cuento contado, sea positiva.

El Maratón ha generado multitud de vinculaciones afectivas imposibles de conocer en su totalidad, entre los numerosos participantes que han pasado por él en estos 25 años (el año pasado participaron contando 1.346 personas de todas las edades, cuantificándose también por miles los espectadores). “La raíz emotiva del Maratón seguramente es lo que lo mantiene”, dice B. Calvo (comunicación personal, 13 de enero de 2017), ilustrando esta afirmación con la narración de un hecho real:

En una familia de Guadalajara, la madre, ama de casa con muy poca formación, contaba muy bien, llamaba la atención. Participaba todos los años. Murió de cáncer y ahora en su lugar cuenta su hijo. Su hija no se ha atrevido a contar, pero dice que si alguna vez su hermano falla, ella contará porque quiere que su madre de alguna manera, esté ahí, esté presente.

El Maratón de los Cuentos le ha dado a Guadalajara, una ciudad pequeña, sin una belleza muy espectacular, una personalidad, un motivo de orgullo, una seña de identidad. Tanto es así, que en el estudio del nuevo plan de urbanismo se prevé reflejar que Guadalajara es la ciudad de los cuentos mediante diversas acciones que se están estudiando.

Estas últimas páginas muestran la presencia del cuento contado en espacios y contextos diversos dentro la sociedad actual. Además de encajarse en la vida cultural de ciudades y pueblos, tiene mucho que contar dentro de los centros educativos.

3.4.2. Cuentos y escuela

Hay todavía otro aspecto de la educación humana que conviene señalar: la dimensión narrativa que engloba y totaliza los conocimientos por ella transmitidos. Los humanos no somos problemas o emociones, sino historias; nos parecemos menos a las cuentas que a los cuentos. Es imprescindible, por tanto, que la enseñanza sepa narrar cada una de las asignaturas vinculándolas a su pasado, a los cambios sociales que han acompañado su desarrollo... (Savater, 1977, p. 139)

Narrar las asignaturas..., la sola idea suena atractiva. ¿Acaso no recordamos a algunos profesores precisamente por cómo nos hicieron descubrir y percibir su materia? ¿Cómo nos cautivaron? Con lo que decían seguramente, pero sobre todo, con cómo lo decían. La influyente narradora norteamericana Bryant (1965) cuenta que precisamente, fue impartiendo sus clases como descubrió el camino para modernizar el arte de contar cuentos. Daba conferencias de literatura alemana en inglés, pero sus alumnas no dominaban el alemán lo suficiente como para leer esas obras de las que hablaba, de manera que optó por narrarlas brevemente, antes de analizarlas. Con el tiempo, ese recurso se convirtió en lo más relevante de sus clases, sus alumnas esperaban aquellas

historias con entusiasmo. Las historias no caben únicamente dentro de la asignatura de literatura, de cualquier materia se puede extraer un buen relato, es decir, se podría volver narrativa, en cuanto a sus cualidades, cualquier exposición de matemáticas o de ciencias naturales. La idea sería convertir cualquier lección a enseñar, en una buena historia. Además, por supuesto, valerse de los cuentos, puede ser una buena herramienta.

Cabe recordar que congregaciones religiosas y pedagogos conservadores mantuvieron bien alejados los cuentos populares de las escuelas, al calificarlos de vulgares y en absoluto aptos para una apropiada educación de los niños. A principios del siglo XX y en dirección opuesta a estas ideas, diversas tendencias pedagógicas se interesaron en el uso del cuento en la escuela. Para Fortún (2003), defensora a ultranza de la narración oral en la familia, era tarea del maestro -llega a utilizar la palabra obligación- contar a sus alumnos, y nos dice que en la Normal de Madrid allá por 1935 se debatía la posibilidad de convertir en obligatoria la asignatura de Narración de Cuentos. Esto no ha llegado a suceder nunca, pero al menos nos permite saber que ya se hablaba por aquel entonces de sus atributos pedagógicos para desarrollar la atención, la imaginación, el lenguaje, la educación literaria y la moral. Incluso Fortún sugiere que para los niños inquietos e inatentos el cuento es el medio más apropiado para captar su atención.

En 1956 Grandjeat, directora de la Escuela Normal de Institutrices de Chartes, aseguraba que el cuento contado acompaña a las diferentes etapas de maduración de los pequeños: “primero, responde a la curiosidad espontánea del niño; segundo, a la alegría de descubrir el mundo sin peligro; tercero, a su necesidad de actividad; cuarto, a la afirmación de sí mismo; quinto, a su gusto por las emociones fuertes” (p. 141). También alude a su idoneidad para desarrollar el lenguaje y la empatía. Tras realizar una investigación en más de 150 clases de educación infantil en torno a *La hora del cuento* en niños de 3 a 7 años, aportó su visión del repertorio y el modo de presentar los cuentos, bastante influida por la norteamericana Sara C. Bryant. Independientemente de sus teorías, con las que no estoy siempre de acuerdo, su trabajo da testimonio de que justo en la mitad del siglo XX, la práctica de *La hora del cuento* estaba bastante extendida en muchas escuelas francesas al menos hasta los 7 años.

Desde luego, la generalización es imposible, pues el uso del cuento en las aulas estaba (y está) en manos, tanto en España como en Francia, de cada maestro concreto y de la dotación de las escuelas.

Merece la pena citar a un maestro del que nos da noticia Bruno (2015), llamado Marciano Curiel Merchán quien, con la idea de crear un libro de cuentos para utilizarlo en la escuela, recogió entre 1920 y 1935, las historias que escuchaba en los pueblos donde trabajaba, algunas de las cuales se las contaron sus propios alumnos. No sabemos cuántos maestros por aquel entonces contaban o usaban el cuento en las aulas, pero sí que muchos niños sabían cuentos, como lo prueba el hecho de que Aurelio Espinosa hijo, en sus trabajos de recolección de textos tradicionales, se acercara a las escuelas para escucharles contar, pues aquellos que narraban buenos cuentos podían conducirlo a informantes poseedores de buenas versiones. La guerra civil y la posguerra no fueron buenos tiempos para los cuentos populares, mal vistos y mal considerados, pero las fábulas moralistas seguían representando la buena conducta y la moral a seguir, siendo admitidas en los colegios.

La Escuela de Maestros Rosa Sentat impulsó en los años sesenta del pasado siglo el uso del cuento en las escuelas, pero fue al final de la dictadura cuando el cuento comienza a perfilarse como una herramienta importante en la educación. Un grupo de profesionales del gremio, disconformes con la formación que habían recibido, puso en marcha en 1975 Acción Educativa, cuyo objetivo era llevar a cabo una renovación pedagógica. Su movimiento tuvo mucha influencia y contagió a muchos maestros. Entre otras muchas cosas proponían la incorporación del cuento a las aulas. Otros grupos interesados en nuevos caminos educativos vendrán a contribuir al cambio que empieza a operarse.

En la década de los ochenta de manera paralela crece el mercado editorial dedicado a niños y jóvenes, y se crean bibliotecas infantiles que comienzan a llenarse de libros interesantes. Esto propicia la aparición de grupos de reflexión en torno a la literatura infantil y juvenil, formados por bibliotecarios y maestros, jornadas de animación a la lectura, revistas especializadas... Hay una doble influencia escuela - biblioteca, en combinación con el crecimiento de la LIJ. Aparece la figura del animador a la lectura, y se extiende el interés en formar a los maestros tanto en ese campo como en el de la narración de cuentos. *La hora del cuento* está cada vez más presente en bibliotecas y

colegios, la demanda de cuentos contados se extiende como la pólvora. Así se da el caso de que algunos maestros, que ya contaban en sus aulas, acaben abandonándolas para dedicarse a contar, o de escritores que tras sus visitas de autor en los colegios empezaran a narrar oralmente sus historias. Las escuelas abren sus puertas a estos y otros narradores, que llegan a los cuentos desde el teatro, la animación sociocultural, el trabajo social, o desde un cúmulo de casualidades, como le ha sucedido a muchos.

Así, desde entonces y hasta ahora, los narradores van a contar cuentos a los colegios y lo hacen por diferentes cauces. Uno de los más estables es el proporcionado por las editoriales. Muchas de ellas ofrecen a los colegios como regalo de agradecimiento por la compra de libros, sesiones de narración oral. En ocasiones presentan una estructura de animación a la lectura, es decir, se cuenta algún cuento pero sobre todo se incluyen dinámicas relacionadas con los libros de la editorial, llamando la atención de los niños sobre ellos, y sobre la lectura. Otras veces, prima la narración y la elección del repertorio personal del narrador, con alguna alusión a los libros a promocionar. Saldaña (2015), narrador que trabaja ampliamente con editoriales, rememoraba en un artículo en torno a estas cuestiones, los argumentos que esgrimió ante el comercial de la editorial que iba a contratarle, defendiendo la opción de contar principalmente, los cuentos de su repertorio:

Lo que más nos interesa a todos es que la sesión salga bien. Para eso, tengo que estar absolutamente enamorado de lo que cuento. De lo contrario me lo notarán los niños y los profes. (...) Si los colegios están contentos con mi trabajo, querrán repetir y ganaréis más. Si no lo están, cuente lo que cuente, perderéis el cole y me despediréis. (párr. 5)

Charo Jaular, otra narradora que desarrolla parte de su trabajo en este ámbito, respondía lo siguiente en una entrevista realizada por Pita (2015):

Les pido a todas las editoriales para las que trabajo que me den libertad para poder elaborar las sesiones de animación a la lectura (...). Confían en los criterios y en los planteamientos que yo ofrezco y, como normalmente les felicitan por mi trabajo, respetan mi forma de hacerlo. (párr. 8)

Son muchos los narradores que han encontrado en las editoriales una estabilidad que les ha permitido profesionalizarse, tanto desde el punto de vista económico como de la práctica, al propiciar la prueba, el desarrollo y el perfeccionamiento de repertorios. Los narradores que pactan aludir al libro que hay que promocionar, pero ofreciendo principalmente su repertorio personal, garantizan que el vínculo de quien cuenta con lo que cuenta sea significativo, y por tanto, hay un *a priori* para que el resultado de la sesión sea bueno, el resto ya depende de la responsabilidad y calidad del trabajo de cada uno. Por eso, las sesiones de cuentos que ofrecen las editoriales tienen un doble filo, y es que, si bien introducen el cuento en muchas escuelas, pues su volumen de intervención es muy alto, las condiciones económicas que ofrecen algunas, normalmente poco ventajosas, ha hecho que la calidad de los narradores escogidos no siempre haya sido buena, lo que va en detrimento de la profesión, pues puede conducir a que no se valore suficientemente. Esta es una de las polémicas que rodean a la oferta de narración oral en las escuelas proporcionada por las editoriales.

La visibilidad obtenida como útiles transmisores de valores ha propiciado que los cuentos se inserten en diferentes proyectos de intervención educativa y social, promovidos por diferentes instituciones. Ayuntamientos, fundaciones o asociaciones han propuesto sesiones de cuentos en torno a temas específicos, como la interculturalidad -seguramente uno de los más reiterados- que son llevadas principalmente a los colegios, pero que pueden también enmarcarse en otros eventos organizados con los mismos fines. La calidad y efectividad de estas sesiones va a depender, como en el caso de las organizadas por editoriales, del narrador y sobre todo, de la elección del repertorio, corriendo el grave peligro de recurrir a cuentos demasiado simplones, como veremos más adelante con detalle cuando hablemos de los “cuentos para”. La profusión de tesis doctorales y artículos en torno al uso del cuento en la “educación en valores”, ha venido a reforzar esta práctica que también es llevada a cabo por los propios maestros de manera directa en el devenir diario del aula.

La variedad de fines y de modos de ejecución de estos proyectos es bien diversa. Cuando se trata de abordar la multiculturalidad, sin duda el tema que seguramente, más ocasiones para contar ha generado en los últimos años, puede haber diversos enfoques y objetivos. Algunos proyectos se inscriben en las dificultades que puede acarrear la escolarización de altos porcentajes de niños inmigrantes que no dominan la lengua de

acogida, y/o que vienen de entornos donde la escuela se desarrolla en condiciones muy diferentes. En estos casos, los cuentos pueden ser una forma de adquirir la competencia lingüística con la ayuda de los momentos de diversión que pueden procurar los cuentos. Otros tratan de poner en valor los cuentos de las culturas inmigrantes, en un intento de propiciar la integración. La gran mayoría persiguen la sensibilización ante la diferencia, fomentando la tolerancia al *otro*.

Dentro del cuento en el medio multicultural, un planteamiento puesto en la oralidad en sí misma y en su valor, propone además, intentar revalorizar la cultura oral que puede estar aún latente en algunos sectores de la población inmigrante. En este sentido, Decourt (1991) se preguntaba hace ya tres décadas: “¿No podría el cuento entrar en un dispositivo de lucha por el éxito escolar de los “niños de la tradición oral” (incluso si son también los “niños de la televisión”)?” (p. 100). Plantea que el cuento así entendido, puede ser una forma de propiciar el bilingüismo en niños inmigrantes desarrollando con ello su flexibilidad cognitiva, actuando además como herramienta para no romper los lazos afectivos con la cultura de origen. Este enfoque contribuiría a desarrollar una visión positiva de las lenguas y culturas presentes en el entorno multicultural, a no desaprovechar los valores educativos presentes en la tradición oral de las culturas de origen, y a facilitar el paso de una cultura a otra, de una lengua a otra, en el niño inmigrante. Esta propuesta, a todas luces interesante, pasa por activar el cuento y la narración en la familia, pues es en su seno donde podría producirse el encuentro con la cultura de origen. A propósito de esto último, el triángulo cuento-familia-colegio, puede ser un buen generador de experiencias educativas alrededor de la narración. Este puede ser un tema apasionante, así como la variedad de proyectos existentes y el análisis de sus luces y sus sombras, pero no siendo el tema de la investigación, lo dejamos aquí para seguir viendo cómo llegan los narradores profesionales a los centros educativos.

A veces los profesores llaman a un narrador, y otras los propios contadores proponen su trabajo. Las efemérides suelen ser una excusa propicia para que los cuentos se cuelen en las aulas. El Día del Libro, el Día de la Paz, el Día del Medioambiente y otros parecidos, favorecen la interacción de unos con otros, aunque lo ideal sería que no hiciera falta una excusa, un motivo, un día señalado para que los narradores visiten las aulas y embarquen a los escolares en viajes sin fin a través de las historias, que no hubiera más razón que las ganas de escuchar historias. Los festivales de cuentos a veces

logran involucrar a los colegios en su programación, y cuando así ocurre no hay excusas, el cuento en sí mismo o la presencia de un narrador de otra localidad o país, es la razón de la sesión organizada.

Sea por la vía que fuere, una vez que la actividad de narración oral tiene lugar en un centro escolar, resultan curiosas las reacciones de algunos docentes. Es más habitual de lo que cabría esperar encontrar profesores que conversan entre sí, miran el móvil, se ausentan, riñen en voz alta a los alumnos, les cambian de sitio en cualquier momento del cuento interrumpiendo la escucha de todos, se ponen a corregir ejercicios... Estas actitudes ponen de manifiesto que esos docentes no aprecian la narración oral. Diríase que no están tomando el momento de los cuentos como una experiencia a compartir con sus alumnos, de la que podrían después generar debates, dinámicas, o simplemente recuerdos grupales al haber vivido juntos, un agradable momento; sino que la perciben como un entretenimiento sin mayor trascendencia. No se dan cuenta que su actitud crea ejemplo en sus alumnos, y que si no muestran atención están transmitiendo ese mensaje. Afortunadamente, la mayoría de los narradores salen airoso de estas situaciones y consiguen captar a los niños a pesar de sus maestros.

También hay casos bien diferentes. Maestros que disfrutan escuchando, se involucran, se interesan por los libros u objetos que emplea el narrador, conversan con él y comparten sus experiencias con los cuentos... Los hay que demandan formación como narradores o que se interesan por cómo elegir cuentos. Cuando el docente forma parte del momento de cuentos, es un auténtico placer, para todos.

Los fondos de las bibliotecas de los colegios dicen mucho del uso que se hace del cuento en esa escuela. Algunas están repletas de libros o muy antiguos, o actuales pero excesivamente convencionales. En aquellas donde puede apreciarse una amplia selección de títulos, buenas ediciones, diferentes colecciones, y una gran presencia del álbum ilustrado, suelen indicar la presencia de maestros interesados en la LIJ, que buscan actualizarse, ofrecen buenos libros, y casi siempre, reciben a los narradores con interés. Desde algunas escuelas se realizan maravillosos proyectos de animación a la lectura y la escritura, se invita a autores, se hacen exposiciones, en suma, se genera un verdadero proceso que muestra el libro, el cuento, las historias, la lectura, la narración, desde la belleza y el disfrute. Podemos encontrar en Internet un buen número de blogs

que dan cuenta del día a día de algunas bibliotecas escolares, con referencias a las actividades realizadas, textos o reportajes realizados por los alumnos, notas de lectura, etc. La riqueza de algunas escuelas contrasta con la pobreza de otras; el entusiasmo y la entrega de algunos docentes por contagiar la lectura, con el desconocimiento casi total de la LIJ, más allá de los libros propuestos por las editoriales y algunos clásicos, que demuestran muchos otros.

La formación de los maestros puede ser una de las causas de estas diferencias. Las enseñanzas artísticas (plástica, teatro, música) y los cuentos, no tienen suficiente presencia en el camino académico de los futuros docentes, por lo general se conciben como actividades de entretenimiento, secundarias y prescindibles, sin atender a todas sus virtudes, a su valor, a la importancia del arte en todas sus manifestaciones como parte de la educación. Finalmente, es el espíritu y la inquietud particular de cada maestro, lo que marca la diferencia y determina la presencia de los cuentos (y del arte en general) en el aula.

Si dejamos la primera etapa escolar para ojear qué pasa en la educación secundaria, constatamos por propia experiencia que los institutos son territorios fértiles para los cuentos. Al contrario de lo que pudiera pensarse en un principio, el adolescente es un público fantástico. Recibe las historias con interés, con intensidad, siempre que el repertorio elegido por el narrador esté en consonancia con su edad, evidentemente. Sin embargo, convencer de esto a los responsables pertinentes es una ardua tarea, y acceder a Bachillerato prácticamente misión imposible. Los primeros cursos de la E.S.O. suelen ser los receptores de los cuentos contados, cuando estos logran colarse en los institutos. En mi opinión, ofrecer esta actividad en los últimos cursos de secundaria podría contribuir a la formación de un futuro público adulto, a su inmersión en la vida cultural, a su gusto por buscar y consumir espectáculos escénicos como fuente de placer y enriquecimiento personal.

El cuento es un arte, así como la narración, y no debiera ser visto simplemente como un instrumento utilitario. Desde luego, es útil e idóneo para incorporarlo a la marcha de la clase, pero no hay que perder de vista su auténtica naturaleza, su valor en sí mismo por encima de sus posibles aplicaciones. Para Bryant (1965) no importa si tras contar un cuento el niño ha adquirido algún conocimiento, digamos técnico, interesa que haya

vivido un momento de placer, que su imaginación, su emotividad y su contacto con el arte se hayan ampliado. Asegura que la narración en el aula, además de crear un clima agradable y distendido gracias al encantamiento que produce: “Es (...) uno de los medios más sencillos para establecer una corriente de *confianza* entre el maestro y sus alumnos, y un método excelente para formar hábitos de *atención*” (p. 21). Esta autora, si bien considera que, efectivamente, los cuentos pueden ayudar a transmitir conocimientos relativos a las materias de la escuela, pero que tratado con ese único interés, no causará grandes efectos. Valora el cuento como un arte, y por eso defiende: “Su misión principal discurrirá por los caminos de lo artístico” (p. 20). En cuanto a la relación directa que se ha establecido entre contar y promover la lectura, Bruno (2015) apunta: “La vinculación entre cuento contado y animación a la lectura parece supeditar la relación del cuento con la escuela: es necesario seguir trabajando para que se comprenda que el cuento contado tiene valor en sí mismo” (párr. 19).

Los cuentos son un arte, tienen valor en sí mismos y el contacto con la oralidad, con sus particularidades de interacción y conversación, es un modo natural de enseñanza:

Cuando no conversamos con el niño, cuando no le contamos, lo estamos privando de uno de los tres factores indispensables de crecimiento. El niño tiene que comer, tiene que ejercitar su cuerpo y tiene que ejercitar su mente. El niño tiene que ejercitar su imaginación, y ninguna de las alternativas que le podemos ofrecer es tan poderosa ni tan eficaz, ni lo involucra como un participante tan activo como la oralidad. (Garzón, 1995, p. 135)

Sawyer (2012), docente, escritora y narradora muy influyente desde principios del siglo XX, ya escribía hace setenta años:

Si la narración de cuentos es un arte, ¿por qué no aceptarlo como tal desde un principio y liberarlo de todo propósito utilitario y edificante? No se pretende con esto desconocer el amplio valor educativo de la narración de cuentos, pero sí condenar su uso como fuente de información o como medio de adiestramiento con un fin predeterminado. Ningún artista verdadero da forma concreta a una idea grande y vital con la finalidad de educar a la humanidad, de modificarla en todo o

en parte. Uncir la expresión artística a un propósito edificante es a la vez absurdo y estéril. (pp. 112-113)

Si el cuento tiene valor en sí mismo, es una forma de arte, y además puede emplearse como una buena herramienta educativa cabe preguntarse, ¿qué repertorio escoger? ¿Qué cuentos contar? Ya hemos hablado de cómo, a lo largo de la historia, los cuentos han sido adaptados a la moral imperante al ser recogidos por escrito, y que a los niños se les ofrecían las versiones más adoctrinadoras, Rodríguez Almodóvar (2009) señala que “el cuento de tradición oral llegó a estar expresamente prohibido de la práctica educativa de no pocas escuelas, acusado de vulgar, grosero, incomprensible, absurdo...” (p. 11). ¿La enseñanza es llenar de palabras una cabeza vacía y moldearla al gusto del enseñante o es despertar la curiosidad y desarrollar el pensamiento crítico? Esta pregunta nos permite abrir un tema importante: el cuento utilizado para transmitir un mensaje muy concreto. Hablemos de ello.

3.4.2.1. “Cuentos para”

Los cuentos tienen un fuerte poder persuasivo, lo saben los predicadores desde los tiempos más antiguos empleándolos en la conversión y adoctrinamiento de sus fieles; los charlatanes, capaces de embaucar con su palabra y endosar los más insólitos productos a escuchadores ensimismados; los educadores, recurriendo a ellos para inculcar mensajes y lograr el comportamiento deseado en sus educandos. Los fines con los que se emplean pueden ser muchos y muy diferentes.

La idea de educar deleitando, divirtiendo, ha visto en el cuento una herramienta idónea. Sin embargo, muchos maestros y padres se han acercado a él sin haber tenido mucho bagaje escuchando o leyendo. Al querer emplear los cuentos desde su faceta educativa sin conocer suficientemente el universo de las historias, han recurrido a los “cuentos para”, cuestión que ya he mencionado someramente, y en la que profundizo a continuación.

La mayoría de esas historias, al igual que las empleadas con fines moralizantes en la antigüedad, adolecen de belleza, de entusiasmo, de emoción. La mayoría son predecibles y aburridas. Si les suponemos a los niños un mínimo de inteligencia, ¿no sentirán ante un mal cuento, la misma decepción que un adulto ante, por ejemplo, una

pésima película? Cuando es mala, podemos adivinar el desarrollo y el final de la película desde las primeras escenas, pues bien: a los malos cuentos les pasa lo mismo. El niño va a percibir que el adulto intenta inocularle un mensaje, va a advertir la reiteración enésima de la norma que explicita el cuento, porque su mensaje está claro, es evidente, manifiesto y meridiano. Un cuento así, vacío de las características que le atribuimos al arte, al arte de la palabra en este caso, no conmoverá su corazón, no despertará su curiosidad, lo olvidará pronto o lo guardará en el cajón de las historias a las que no volver. Hazard (1981) critica con dureza los libros que tienen una finalidad solapada:

Destruyen esos infantiles paisajes que cruzan los gigantes a zancadas (...). Anuncian que se irán con el niño por las praderas: pero lo que se proponen es enseñarle el arte de medir las tierras. Dicen que le llevarán a casa de tío Luis, donde encontrará amiguitos de su edad y una sabrosa merienda; y he aquí que tío Luis es un aficionado a la Física y, solapadamente, da comienzo un curso sobre la electricidad o las leyes de Newton. No solo arrebatan a la imaginación el lugar que en justicia le corresponde y declaran la guerra al ensueño. Pretenden, además, que los pequeñuelos vayan repitiendo: “Aprendo cosas útiles pero sin que lo parezca; dedico al estudio mis dulces horas de asueto, mas sin notarlo; me dan lo contrario de lo que pido, pero si alguno lo advierte, no seré precisamente yo; si bostezo, es que estoy encantado; si me aburro, será de puro divertido...” (p. 17).

Hazard (1981) es tan apasionado cuando critica con fiereza lo que para él es pésima literatura para niños como cuando habla de lo que le gusta. Ve en Perrault y en Andersen, la doble cualidad de enseñar y maravillar, prodigándose en elogios para ambos. Al referirse a las lecturas que le gustan, aunque se refiere a los libros, lo hace con palabras perfectamente extrapolables a los cuentos, y su forma de explicarse es tan certera que merece la pena leerle casi al completo, dice:

Me agradan los libros que se mantienen fieles a la esencia misma del arte, o sea, que brindan a los niños un conocimiento intuitivo y directo, una belleza sencilla, susceptible de ser percibida inmediatamente y que produce en sus almas una vibración que les durará de por vida. (...) Y los libros que despiertan en los niños, no la sensiblería sino la sensibilidad; que los hagan partícipes de los grandes sentimientos humanos; que les inspiren respeto hacia la vida universal, hacia la de

los animales y las plantas; que no les enseñen a despreciar los elementos misteriosos de la creación y del hombre. Los libros que respetan el valor y la eminente dignidad del juego; que comprenden que el ejercicio de la inteligencia y de la misma razón puede y debe tener otras finalidades que lo inmediatamente útil y práctico. (pp. 72-73).

La oportunidad de aprendizaje que procuran los cuentos en el seno de cualquier cultura es indiscutible, el debate estaría en cómo utilizarlos y en qué cuentos son realmente valiosos como herramienta educativa. ¿Qué distinguiría a unos de otros? No hay educación sin emoción. Un cuento creado con el firme propósito de transmitir una idea definida pero carente de belleza, sin el poder narrativo capaz de conmovernos, no dejará huella. La esencia del cuento no es explicitar conceptos, su mecanismo pretende hacer ver, hacer imaginar, hacer entender. No hay una transmisión directa y concreta de un mensaje, hay una evocación de una situación, para que el receptor acceda al mensaje. Piglia (2011) habla de esto en su prólogo a la obra de Hirschman:

La vieja distinción de Henry James entre *telling and showing*, entre decir y mostrar, es la clave en el funcionamiento del relato. La narración revela significados sin nombrarlos, los señala, los hace ver. Podríamos decir que se busca mostrar (*enseñar*) un sentido que está implícito. (p. 12)

Otra opinión en la misma línea es la de Bryant (1965) quien afirma que los cuentos que no intentan ejercer una influencia en nuestro juicio, ni defender causa alguna, “se nos presentan simplemente como una evidencia de la vida para ser examinada y juzgada, y únicamente este examen y juicio enriquecerán en potencia y originalidad nuestra facultad de percepción individual” (p. 30).

Hirschman (2011) dirige desde los años setenta en varios países *Gente y cuentos*, un programa con adultos desfavorecidos basado en la lectura de cuentos literarios y en la puesta en marcha de un debate posterior que pueda servir para su desarrollo personal, social e intelectual. Cuando explica cómo se seleccionan los textos a leer, indica que se dejan de lado aquellos “con mensajes didácticos completamente cristalinos” (p. 59), porque no generan discusiones interesantes. Este proyecto pretende estimular la voz propia, hacer que adultos sin formación académica y con baja autoestima se sientan

capaces de participar en conversaciones interesantes y de articular opiniones fundadas, busca que las historias sean un medio para que estas personas aborden pasajes difíciles de su vida y hablen de ello, pues bien: todo este proceso no puede ponerse en marcha con un texto didáctico. Los cuentos seleccionados tienen que estimular la imaginación, tener cualidades poéticas, voces diferentes, giros inesperados...

El estudioso y recopilador africano Hampâté Bâ remarcaba en sus obras que la esencia de los cuentos iniciáticos de los peuls, es su vocación didáctica. Estos cuentos se enmarcan dentro de un género llamado jantol, caracterizado por la presencia de personajes humanos y fantásticos cuyas peripecias se desarrollan en el transcurso de largos relatos, cuyo principal valor es su complejo contenido simbólico. Su lectura y comprensión no está al alcance de todos, y para localizarlo hay que ahondar bajo el significado inmediato del texto. Al narrador se le permite hacer pequeñas variaciones, alargar, acortar, pero nunca podrá modificar la estructura del relato, pues se alteraría su sentido último.

Estos textos desarrollan un recorrido lleno de pruebas progresivas que dan acceso al conocimiento oculto reservado al protagonista que es capaz de llegar hasta el final de la iniciación y, al mismo tiempo, transmiten estas mismas enseñanzas al destinatario que es capaz de escuchar y comprender el sentido último del texto. (Álvarez, 2014, p. 277)

Los jantol carecen de moraleja. Son los niños, jóvenes y adultos quienes extraen por sí mismos los conocimientos que guardan. Las palabras de Ampâté Bâ (1994) al respecto, son significativas:

El joven debe escuchar, dejarse impregnar, retener el cuento tanto como sea posible, y revivirlo. Se le recomienda volver al cuento con ocasión de los acontecimientos importantes de su vida. A medida de su evolución interior su comprensión se modificará y descubrirá nuevos significados. A menudo tal o cual prueba le aclarará el sentido profundo de algún episodio del cuento; en sentido inverso, este podrá ayudarle a comprender mejor el sentido de lo que está viviendo. (p. 16).

Autores como Ana María Matute, Antonio Rodríguez Almodóvar, Montserrat del Amo, y muchos otros, han manifestado abiertamente su repulsión por las moralejas y su negativa drástica a cambiar los cuentos para volverlos más dulces, más suaves.

Todo eso que reputados antropólogos, psicoanalistas y semiólogos han ido desvelando en los últimos tiempos, es lo que aconseja que estos cuentos no se alteren, pues alumbran en la mente infantil, y en el psiquismo colectivo, mucho más de lo que los adultos podemos entender a simple vista. (Rodríguez, 2011, párr. 5)

Coinciden con la visión de Ampâté Bâ de que es el niño, o el adulto, el escuchante en suma, quien debe descifrar qué le está mostrando el cuento. Al fin y al cabo, ¿no es este el camino para lograr tener un espíritu crítico? No seremos capaces de articular opiniones propias si no nos entrenamos para ello. Las moralejas vienen a atrofiar nuestro entendimiento al darnos la solución condensada en apenas dos frases, una solución por cierto, única y reducida, salida de una cabeza que no es la nuestra.

Otra cuestión importante a la hora de intentar dirigir la interpretación de una historia, es el entorno, el receptor y emisor concretos, el momento en que se cuenta, siempre diferente y único. Cuando Creus (2010) reflexionó sobre el cuento en Guinea Ecuatorial, donde los misioneros extendieron el gusto por las fábulas y sus moralejas, señaló: “La estafa de cualquier moraleja radica en su abstracción de un contexto para justificar su aplicación en otro: porque no enseña (corrige) igual una familia europea que una familia africana, una familia española que una familia bubi” (p. 67).

Pero, ¿qué cuentos se leen y cuentan en las casas de nuestra sociedad postmoderna? ¿Cómo los eligen los padres? ¿Qué transmiten con ellos? Los padres forman parte de la construcción de la identidad de sus hijos, las elecciones que hacen determinan e influyen en múltiples órdenes de sus vidas. Muchos padres, en el afán por ofrecer a sus hijos una vida feliz, deciden mostrarles visiones amables de la realidad, colmar sus deseos, alejarles de la frustración. Como adultos sabemos que la vida no siempre es fácil, y tal vez sea bueno que el niño crezca asumiendo paulatinamente, tanto las oportunidades como los riesgos que ofrece. Parece existir sin embargo, en los padres del siglo XXI, una evidente tendencia a la sobreprotección. Bettelheim (1977) lo explica así:

Muchos padres están convencidos de que los niños deberían presenciar tan sólo la realidad consciente o las imágenes agradables y que colman sus deseos, es decir, deberían conocer únicamente el lado bueno de las cosas. Pero este mundo de una sola cara nutre a la mente de modo unilateral, pues la vida real no siempre es agradable. Está muy extendida la negativa a dejar que los niños sepan que el origen de que muchas cosas vayan mal en la vida se debe a nuestra propia naturaleza; es decir, a la tendencia de los hombres a actuar agresiva, asocial e interesadamente, o incluso con ira o ansiedad. Por el contrario, queremos que nuestros hijos crean que los hombres son buenos por naturaleza. Pero los niños saben que *ellos* no siempre son buenos; y, a menudo, cuando lo son, preferirían no serlo. Esto contradice lo que sus padres afirman, y por esta razón el niño se ve a sí mismo como un monstruo. (pp. 14-15)

Los cuentos son útiles al niño, precisamente, porque pueden ayudarlo a entender progresivamente, aquello que no comprenden de sí mismos, de los otros, y de la vida. Rodríguez Almodóvar (2009) no vacila al afirmar con rotundidad que en pos de lo “políticamente correcto” al emplear en la educación modelos dulcificados, se acabará por desterrar la cultura popular y gran parte de la culta:

En especial cuando se trata de incorporar a los niños a la realidad, utilizando coartadas pedagógicas con las que dejar fuera de su conocimiento ciertos esquemas básicos. Luego, cuando tropiecen con ella, con la realidad, desvalidos de toda preparación, tendrán muchas opciones para convertirse en inadaptados sociales. (p. 7)

Fortún (1991) da mucha importancia a la calidad de los primeros cuentos que han de conocer los pequeños porque según ella, constituyen el alimento de su capacidad imaginativa, y cita a la narradora americana Miss Bryant cuya recomendación a la hora de elegir los cuentos que contar era: “Que puedan ser reproducidos, fácil y absolutamente por imágenes” (p. 25). Para Fortún, los que responden a esas exigencias son los cuentos clásicos, porque su origen no está en los libros, sino en los tiempos remotos, han sido repetidos infinitas veces a lo largo del tiempo, y son reflejo de la naturaleza, de sus ritmos. Cuando es ella quien aconseja, apela al poder del cuento en la formación de los pequeños:

Es preciso no perder tiempo. Hay que contar en cada época los cuentos que el niño reclama para completar sus experiencias. Ellos han de formar el fondo del cuadro de su vida, y son como el paisaje en que va a destacarse la silueta de su personalidad. (Fortún, 1991, p. 25)

El interés de los padres por los cuentos es fantástico, es una oportunidad maravillosa para reavivar la antigua tradición de contar en familia, apagada durante el siglo XX. Pero no todo es positivo. La proliferación de títulos, modas, tendencias y opiniones, puede convertirse en un bosque donde perderse. Con el auge de las nuevas vías de comunicación virtual encontramos infinidad de páginas web dedicadas a ofrecer historias para niños; Youtube está repleto de cuentos leídos y contados; hay multitud de blogs dedicados a la literatura infantil; activos promotores de lectura que hacen recomendaciones; foros y grupos de discusión de expertos, de padres, de expertos y padres mezclados; la gente comenta, se recomienda, comparte.

Dentro de este *maremágnun*, han cobrado fuerza los argumentos a favor de modificar los cuentos clásicos para acomodarlos a conceptos actuales. Sin conocer los símbolos ancestrales que contienen, ni el papel de sus arquetipos, algunos cuentos populares, en especial los clásicos (es decir, los que han llegado hasta nosotros por vía escrita, a través de los Grimm o Perrault) son interpretados desde una mirada que pone el ojo crítico en aquellos aspectos del cuento que no cuadran, aparentemente, con algunos de los valores en auge, como la igualdad de género, por ejemplo. Asistimos a una nueva reescritura de estos cuentos, en los que no solo se eliminan algunas partes, se suavizan o embellecen otras, como ya ocurrió en el romanticismo, sino que se llega prácticamente a construir una nueva historia. Tal vez con ello se pretenda modificar el imaginario de la sociedad, para crear una nueva versión de la misma con otros valores, pero tal vez lo único que se esté haciendo es terminar de dinamitar esos viejos cuentos. Desde luego, la sociedad recibe mensajes mucho más violentos e insidiosos por otras vías, que atañen plenamente a la educación en valores. Gran cantidad de anuncios publicitarios, videos musicales, revistas, películas y series de televisión, ofrecen una visión de la mujer bastante más alejada del concepto de igualdad que la Bella durmiente, por ejemplo.

Siendo la crítica a algunos cuentos clásicos una corriente muy extendida en nuestros días, no es sin embargo, un fenómeno nuevo. La narradora e investigadora

norteamericana Ruth Sawyer ya comentaba en *The Way of the Storyteller*, publicado en 1942, actitudes sobreprotectoras en algunas las familias reflejadas en críticas a ciertos títulos al percibir en ellos por ejemplo, una predisposición negativa hacia las abuelas (en *Caperucita*) o incitación al robo en (*Javier y las habichuelas*). Sawyer (2012) citó al escritor Walter Scott:

Sir Walter Scott señaló, hace ciento cincuenta años, el grave peligro de que la mente del niño se tornase rígida e inflexible si solo se le ofrecían asuntos que de antemano se consideraran apropiados. El complejo proceso de convertirse en adulto consiste simplemente en un ávido intento de adquirir experiencias, de aprender, de evaluar. (p. 113)

Esta cuestión podría ser objeto de un profuso debate. Matute o Rodríguez Almodóvar, ante la tentativa de cambiar un cuento clásico, de adaptarlo a los intereses educativos, a los mensajes que se quieren transmitir, sugieren que lo mejor, si no se está de acuerdo con lo que cuenta, es no contarlo. La solución sería elegir otro que responda a sus intereses, pero no “estropear”, un legado que ha pervivido precisamente por su valor simbólico. Rodríguez Almodóvar (2011), afirma sin tapujos:

A la hora de abordar cualquier asunto relacionado con los cuentos tradicionales conviene no olvidarse de lo principal: el sentido de estas narraciones es de naturaleza simbólica. Esto es, expresan una cosa, pero se refieren o aluden a otra. Por tanto, cualquier intento de racionalizarlas, o de acercarlas a intereses o ideologías de nuestro tiempo, está condenado al fracaso, si no al más espantoso ridículo. Es lo que ocurre cuando se quieren “adaptar” las *Caperucita*, *Blancanieves*, *Cenicienta*, etcétera, con el prisma de “lo políticamente correcto”, de algún feminismo extraviado, de pedagogías hiperproteccionistas, y otras yerbas posmodernas. (párr. 1)

Este autor en el marco de sus investigaciones, ha dado con un extraordinario hallazgo: todo cuento tiene un anticuento, que vendría a contar exactamente lo contrario. Por ejemplo, estaría el *Gallo Kiriko* y el *Medio pollito*, que cuentan dos historias opuestas. El niño recibiría de este modo los dos mensajes, para poder traducir y comprender por sí mismo las consecuencias de dos formas de actuar antagónicas. De igual modo, en

contraposición a la *Bella durmiente del bosque* hay un príncipe durmiente. Almodóvar asegura que circulaban en la literatura popular muchos cuentos de princesas heroínas que salvaban príncipes, pero que no pasaron a la literatura impresa porque no interesaba. Ana María Matute (2011) hace hincapié en el final arrancado al cuento de la *Bella durmiente*. La versión que nos ha llegado se acaba cuando según esta autora, empieza lo verdaderamente significativo. La escritura vino a desestabilizar la pervivencia de símbolos ancestrales de cientos o miles de años de antigüedad presentes en los cuentos maravillosos. Si seguimos modificándolos, ¿quedará algún rastro de ellos? ¿Seguirán hablándonos, apelándonos? Sin duda su fuerza es enorme, pues a pesar de las mutilaciones sufridas con los primeros recopiladores, y con las corrientes moralizadoras, las versiones más cercanas a los originales continuaron circulando entre las clases iletradas y nos permiten hoy en día, si así lo deseamos, indagar en formas ajenas a las de los Grimm. Almodóvar (2009) expone que:

El problema de los estudios de folclore no es tanto de falta de recopilaciones abultadas (que las hay desde hace mucho tiempo) como de método. No nos faltan canciones de cuna, sino un buen método para estudiarlas, clasificarlas, desentrañar su sentido, o su sinsentido, etc. Y, a continuación, rehabilitarlas en el uso familiar y social (que los padres vuelvan a aprenderlas). Y lo mismo con todo ese maravilloso mundo de cientos y miles de textos orales surgidos del saber y el ingenio de la gente común, antes de que se nos escurra por completo por las sentinas de la globalización (p. 14).

Sin duda, es importante conocer en profundidad qué es el cuento tradicional antes de atreverse a cambiarlo, reinventarlo, sacralizarlo o demonizarlo. La historia del cuento popular es tan larga y está tan arraigada en la vida de las gentes que no debería ser tomada a la ligera. En cualquier caso, más allá del debate entre los cuentos clásicos, cuentos clásicos modificados o “cuentos para”, Betelheim (1977) advierte que el niño necesita sugerencias simbólicas para abordar sus problemas existenciales y avanzar “sin peligro hacia la madurez” (p. 16).

Conviene no olvidar que la narración es un arte, y que como decía Benjamin (1936):

“La mitad del arte de narrar radica precisamente, en referir una historia libre de explicaciones. (...) [El lector] Es libre de arreglárselas con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información” (p. 7).

Dunlap Cather (2012) recomendaba allá por 1908, momento en que escribió sobre el uso del cuento en la educación:

Lo que no debe hacerse nunca al terminar una narración, es matar el efecto obtenido diciendo, por ejemplo: “Bueno, Pedro, ahora dime qué te ha enseñado este cuento”. Es preciso concederle al niño inteligencia suficiente para sacar él mismo sus conclusiones, y no echarle a perder el placer que ha experimentado convirtiéndole el cuento en un sermón. (p. 64)

En esa misma línea Abril (2014) relata la anécdota de un padre que, con su mejor intención, decidió probar a contar cuentos a su hijo antes de dormir. Comenzó a leer un cuento que había escogido preguntando en la biblioteca por libros apropiados para su hijo, ante la alegría del pequeño por tener a su padre allí, sentado en su cama, para él solito. El hombre paró de leer para comentar cosas acerca del comportamiento del protagonista: un conejito desobediente; y continuó haciendo interrupciones a lo largo de todo el relato, de manera que el cuento se vio salpicado de sermones intercalados. Parece ser que, en un momento dado, el niño le dijo que tenía mucho sueño y que no quería que siguiera leyendo. Tampoco quiso que su padre volviera a contarle cuentos antes de dormir. Abril (2014) expone tras referir este caso, que: “lo que los niños quieren de los cuentos son emociones, no sermones” (p. 36). Por supuesto que los cuentos pueden dar lugar a conversaciones, a reflexiones, al intercambio de ideas o experiencias, a ricos debates en familia, pero lo ideal sería por un lado, saber elegir el momento en que tal cosa es apropiada, y por otra, hacer que surja de un modo natural, no premeditado, dejando que el niño se exprese con libertad, sin dirigir su pensamiento.

El cuento es arte y la palabra es poderosa, lo que implica un compromiso y una responsabilidad que comienza al elegir qué contar y continúa al decidir cómo contarlo. Las hermosas palabras de la cuentista (así le gusta denominarse) Ortiz (2009), resumen todo lo que venimos diciendo en este apartado, y pueden servir de cierre:

Los narradores sabemos que los cuentos tienen mucho poder. La palabra es poderosa y solamente hay que mirar a los oyentes mientras contamos para darnos cuenta. Podemos encantar, divertir, ensoñar, pero también podemos atemorizar, manipular y coaccionar. Es necesario saberlo porque un cuento no es un arma, ni una trampa, ni un chantaje, ni una moraleja, ni un castigo, ni tampoco un sermón. Un cuento es afecto y verdad. En los cuentos está toda la verdad de los sueños. Ni más ni menos. (p. 131)

3.4.3. Identidad y narración de cuentos en la familia

Existe la tendencia de cambiar los clásicos, y también la de perpetuarlos. Algunos padres compran a sus hijos las nuevas ediciones que circulan en el mercado, bien porque ellos también tuvieron alguno de esos cuentos, bien porque alguien se los contaba o leía. Son historias que, llegada la paternidad o maternidad, deciden retomar y ofrecer a sus retoños. Es un modo de transmitir lo conocido, de transmitir identidad. Si esos cuentos estuvieron ligados a la infancia del progenitor, o incluso si simplemente le remiten a ella por un motivo u otro, ofrecerlos a los hijos permite compartir quienes eran y cuáles fueron los símbolos de su infancia, y esto propicia una identificación con el otro, una identificación mutua. El padre accede a su propia infancia, la rememora encontrando modos de relacionarse con su hijo, de comprenderlo y acompañarlo en su crecimiento; el hijo recibe algo que pertenece a su padre o a su madre, y esto como bien sabemos, responde a los deseos y expectativas del niño a temprana edad, cuando los padres son aún referente absoluto. Tal vez por eso en las casas, a pesar de la inmensa oferta editorial actual, siempre hay alguna *Caperucita*, alguna *Bella durmiente*, cerditos que construyen sus casas con paja y osos que un día descubren que una desconocida ha comido su sopa.

Petit (2005) dice que la transmisión cultural es una presentación del mundo:

El sentido de nuestros gestos, cuando les contamos historias a los niños, cuando les proponemos libros ilustrados, cuando les leemos en voz alta, tal vez es ante todo esto: te presento el mundo que otros me pasaron y del que yo me apropié, o te presento el mundo que descubrí, construí, amé. Te presento lo que nos rodea y que tú miras, asombrado, al mostrarme un pájaro, un avión, una estrella. (p. 21)

De un modo u otro cada familia presenta a sus retoños una visión del mundo, pretende inculcar a los hijos los valores que definen a sus padres. Bajo un tinte u otro, con mayor o menor libertad o control, transmitimos lo que somos, y aquello en lo que creemos. Hay pues un intento de perpetuar la propia identidad en nuestros hijos, a pesar de que la vida nos demuestra que esto no siempre es posible. La educación en esta época postmoderna se caracteriza por ofrecer diversas opciones en función de las preocupaciones de los padres: escuelas públicas, privadas, bilingües, libres, seguidoras de un método, de otro... Elegir el tipo de escuela y los cuentos que se leen o se cuentan, son decisiones educativas en el seno de la familia. Algunos padres perpetuarán lo heredado en los cuentos clásicos y otros decidirán cambiarlos; habrá quienes busquen la receta fácil de los “cuentos para” y quienes profundicen en la literatura para buscar textos emocionantes que le hablen a ellos antes que a los niños, garantizando así, una elección no carente de valor artístico por un lado y educativo por otro.

Cierto es también, que muchas personas han crecido sin cuentos de ningún tipo, ni leídos ni contados. Entre ellos, habrá quienes no den importancia a los cuentos en el momento de educar a sus hijos, o que lo hagan otorgándole un simple papel de consumo, de pasatiempo, de actividad de usar y tirar, sin valorar su auténtico trasfondo. Otros, tal vez aquellos que busquen planteamientos educativos diferentes a los que recibieron, se toparán con voces que aconsejen el uso de los cuentos, animándose a incorporarlos a la vida familiar de un modo u otro. Muchos padres creen, verbalizan, que no saben contar cuentos, y no se atreven a hacerlo, algunos tienen ganas pero se hallan llenos de dudas. Vivimos en una sociedad “titulada”, hemos crecido convencidos de la necesidad de formarnos para hacer cualquier cosa, pocas personas emprenden una actividad cualquiera, sin haber pasado antes por al menos, varios cursillos. La figura del aprendiz que a fuerza de observación y experiencia forja su maestría, se ha perdido. Muchos padres piensan simplemente, que no están preparados para contar cuentos. O tienen miedos rondándoles. Haber visto a los narradores de cuentos actuales, acudir con mayor o menor regularidad a espectáculos de cuentos, puede avivar esta sensación, aunque todo va a depender del talante personal, pues por propia experiencia puedo afirmar que muchos padres y madres empiezan a contar a sus hijos, animados por la experiencia de escuchar contar.

Son muchas las voces que aseguran la importancia de una infancia con cuentos, con cuentos contados de cerca. Televisión, cine, tabletas, teléfonos, no tendrían el mismo efecto, no pueden sustituir el contacto directo. Esta es una de las ideas que sobrevuelan este trabajo y que en el caso de los primeros años de vida, no ofrece lugar a dudas.

Nada puede sustituir la presencia de los padres, primera y máxima necesidad de un niño, las caricias, el cariño, la voz... Voz que el pequeño viene escuchando desde su gestación, y que representa consuelo y refugio. Voz que si toma forma de cuento va a maravillar al niño, ofreciéndole la oportunidad de interpretar la compleja vida que comienza a vivir.

En la directa narración oral, el misterio de la creación de un mundo por medio de la palabra se está haciendo ante la presencia de los niños, sin trampa ni cartón, y ellos se dan plena cuenta de esta maravilla. Aún antes de que sepan hablar, ya comienzan a oír los niños el sonsonete de alguna historia ingenua que, en su constante repetición, les invita a imitar esos ruidos, a pronunciar esas mismas palabras, cuyo significado ni siquiera comprenden todavía.

Una vez iniciado el niño en el uso de la palabra, el cuento comienza por familiarizar al niño con su propio ambiente, explorando o fantaseando sobre las cosas que le rodean, para ir ensanchando después el estrecho círculo de su experiencia vital, muy limitada todavía, con nuevas sugerencias e imágenes, preparándole para que pueda realizar un fácil contacto con la sociedad. (Amo, 1964, p. 13)

Pero también, además de ese contenido formativo, está el placer, el simple divertimento con el lenguaje, el placer que produce jugar con él, disfrutando de esos “cuentos que nada cuentan, a no ser el cuento canto de la palabra” (Pelegrín, 2004, p. 141). El contacto con el juego del habla y del lenguaje se adquiere en buena medida en la infancia. Las nanas, juegos de dedos o mimos que una madre comparte con su hijo constituyen el contacto primero de un pequeño con la literatura. Y no solo por su contenido, también y sobre todo por la emotividad que acompaña estas experiencias:

Cuando una madre canta una nana a su hijo, este hecho está lleno de diferentes tonos y matices afectivos, o cuando el niño o la niña escucha rimas, retahílas,

trabalenguas y canciones, va interiorizando el ritmo y la musicalidad. El carácter lúdico y emocional de este primer encuentro iniciará más adelante a los niños en otros tipos de textos literarios más complejos, de ahí la importancia de la narración oral desde los primeros meses de vida. (Salinas, 2016, párr. 8)

La voz, la presencia, el gesto, el tono, la magia del momento, la complicidad, propician que la narración sea emoción y vivencia, pasando a formar parte de los recuerdos que participan en la construcción de la propia historia. Para B. Calvo (comunicación personal, 13 de enero de 2017), los cuentos contados en la familia son “el mejor regalo que le pueden hacer los padres a los hijos”. Fortún (1991) defiende la importancia de seguir transmitiendo las viejas historias, “porque la palabra es insustituible siempre, y más que nunca en la niñez” (p. 46). Esta autora pone en valor la voz narradora en la familia, la voz de la madre concretamente (se refiere siempre a la mujer como narradora, ya sea en la intimidad, en la escuela o en la biblioteca), asegurando que la existencia de la narración oral en colegios, parques o bibliotecas, no puede sustituir la voz contadora de la madre, para ella es: “La iniciadora de la fantasía en la tierna imaginación del niño. Ella es la que asiste al despertar de la conciencia de su hijo y le acompaña a descubrir cada día un inefable prodigio” (p. 23). Pero no vale cualquier narración, no puede hacerse de cualquier manera, para Fortún es importante que esa narración tenga vida, encanto, atractivo para los niños. Leer no tendría para esta escritora-narradora, la misma fuerza, la misma emotividad que la narración. Aunque en ausencia de un adulto que cuente en la familia, bien vale otro que lea. Muchas personas recuerdan a sus padres o a sus madres leyendo en voz alta durante la infancia, y no en la cama antes de dormir, sino en la casa, especialmente en las últimas horas del día.

En nuestro siglo las prisas, la sobrecarga de tareas, hacen que ni las madres ni los padres suelen tener mucho tiempo, o mucha energía para contar a hijos. La idea de no saber, de no estar preparados, de creer que no tienen capacidad para hacerlo, provoca que muchos no se atrevan. Pero otros muchos sí, y también están los que leen un cuento a sus pequeños para darles las buenas noches como una costumbre, y algunos que incorporan lectura o narración en otros momentos del día. Las voces de hermanos, tíos o abuelos, también pueden jugar ese rol narrador.

La presencia natural del cuento en cualquier momento, sería una forma ideal de incorporarlo a la vida familiar. La ocasión para contar y la elección del cuento, vendrá marcada por la situación presente, convirtiendo el cuento en algo vivo, pleno de sentido. Sanfilippo (2005) comparte el testimonio de la recopiladora Chiarella Addari Rapallo quien trabajando en Cerdeña supo de la costumbre de contarles a los niños algún cuento que les atemorizara para provocar que se quedaran en casa y poder asignarles alguna tarea. Este curioso apunte nos lleva a dejar volar la imaginación y a inventar mil motivos, mil momentos, mil porqués para contar en el marco de la familia. Fortún (2003) cuando habla del valor de los cuentos no solo recuerda la importancia que durante siglos tuvieron en los hogares, lo habitual de que la madre, el padre o la abuela conocieran historias y las contaran con placer, también afirma que para los niños: “el cuento es la primera manifestación inteligente de la vida. Porque despierta en ellos la atención y la imaginación, y porque de estos primeros destellos, que deben alumbrar su cabecita, depende todo su porvenir intelectual y tal vez moral” (p. 15).

Sin duda la autora muestra con sus palabras el gran aprecio que siente por los cuentos y en cuánto valora su importancia, aunque puede que su afirmación resulte desmesurada para aquellas personas que no tienen mucho contacto con ellos. Lo indiscutible es que el gusto por las historias está en nuestra naturaleza, y cuando se cultiva, mayor es el disfrute que nos despiertan. El placer que provocan y las luces que encienden, nos cautivan. Decía Jean (1979): “Al escuchar los cuentos los niños se olvidan para reencontrarse” (p. 146); Hazard (1982) afirma: “Los niños apenas acabó uno de contarles algo, ya piden más” (p. 13). A los adultos, nos pasa lo mismo.

3.5. Cuentos narrados y cuentos leídos. Relaciones entre la narración oral y la lectura

El relato folklórico, cuando es escrito, se fija en un punto y un tiempo determinados, es una instantánea de vida a la que podemos volver una y otra vez. El cuento oral es como un camaleón, el escrito es quietud y ninguno es peor que el otro (Padovani, 1999, p. 49).

Los cuentos literarios y los de tradición popular hablan de temas que pueden resultar familiares, conocidos, significativos para el lector o el oyente, pudiendo provocar bien

una identificación, bien la proyección de algunos de sus sentires o el reflejo de sus ideas y pensamientos. Ambas modalidades de cuentos exploran la imaginación, aportan soluciones inesperadas, nos descubren realidades o nos empujan a soñar. Literario o popular, un buen cuento nos toca, nos mueve. Cuando una persona lee o escucha, crea sus propias imágenes, pone en marcha su imaginación, termina el relato que está recibiendo por una u otra vía. En ese sentido la oralidad y la literatura están próximas, apelan al espectador-actor, requieren de un receptor activo, diferente de la pasividad del espectador de cine o teatro donde las imágenes vienen dadas por el creador de la película o de la pieza teatral.

La narración oral y la lectura, la narración oral y la literatura escrita caminan juntas en esta nueva vida de los cuentos contados de viva voz. Fueron impulsados en buena medida desde las bibliotecas, los nuevos narradores se alimentan de las fuentes escritas, la mayoría cuenta en programas o entornos que promueven la animación a la lectura a través de la narración oral, muchos escriben sus historias además de narrarlas, los hay que publican las versiones que hacen de los cuentos de tradición oral... En definitiva, la tradición oral y la escrita se entremezclan, interactúan. Quien cuenta lee, escribe. Quien escucha tal vez lee, tal vez escribe. Quien escribe escucha y lee.

3.5.1. Escuchar, contar, leer, escribir

En la actualidad se tiende a considerar que el cuento es el origen de la literatura. Primero fue el verbo y luego el libro, de la transmisión oral se pasó a la escrita. Lo escrito, a pesar de permanecer reservado durante siglos a unos pocos privilegiados, o tal vez por ello, fue considerado superior a lo oral, siguiendo ambas tradiciones, a partir de ese momento, caminos y desarrollos diferentes. Los investigadores que estudian la influencia de la tradición oral en la literatura culta, nos ofrecen ejemplos que asombrarán a más de uno, pues como dice Rodríguez Almodóvar (2009) “muy buena parte de la Biblia, de Homero, de Sófocles, de Esopo, de Shakespeare, de Cervantes, de la picaresca, de los libros de caballería, del teatro clásico español, etcétera, parte de aprovechamientos de materiales folclóricos anteriores” (p. 27), y algunos ejemplos concretos que acompañen esta afirmación podrían ser: “Antes que el Edipo de Sófocles existió un cuento popular sobre el mismo asunto entre los pastores griegos; antes que Medea, existió Blancaflor. Antes que Hércules, Juan El Oso. Antes que *King Lear*, Como

la vianda quiere la sal...” (Rodríguez, 2009, p. 11). Pero la influencia también se daba en la otra dirección, pues las obras escritas pasaban a ser oralizadas:

Dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de textos, el público de la literatura escrita no se limitaba a sus lectores, en el sentido moderno de la palabra, sino que pudo haberse extendido a un elevado número de oyentes, de todos los estratos sociales, incluyendo a la población analfabeta. Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la repetición libre. (Frenk, 2005, pp. 56-57)

En el actual mercado editorial no dejan de aparecer libros escritos por narradores orales. Las publicaciones son diversas: álbumes ilustrados que versionan cuentos tradicionales; álbumes ilustrados con historias originales; libros de cuentos para jóvenes o adultos; libros teóricos sobre el arte de narrar. Los narradores cuentan con la palabra hablada, pero saltan a contar en el texto escrito, construyen el corpus teórico de su oficio reflexionando en tertulias con compañeros, pero también con el poso y el peso que proporcionan las maneras de la tradición escrita. Vemos que aparece así, la figura del narrador oral que también es escritor; la del escritor que comienza a narrar sus relatos; la de aquel que comienza y avanza en paralelo con ambas actividades. ¿Escribes tus cuentos? Pregunta a menudo la gente cuando alguien dice que cuenta historias. Abordando este tema Mezquita (2012) escribe: “¿Quién mejor para recrear e inventar historias que los integrantes de un colectivo que come, bebe, respira y expelle cuentos? ¿No resulta algo lógico y natural?” (p. 49). Puede serlo efectivamente, aunque tampoco debiera ser una obligación o un fin irremediable pasar de la narración oral a la escrita. La oralidad y la escritura presentan características diferentes, y si bien, ambas juegan con las palabras y cuentan historias, lo hacen con particularidades distintas. No es menos cierto que hay textos muy orales. Los cuentos de Quin Monzó, por ejemplo, producen al leerlos el efecto de estar escuchando una voz que nos los cuenta, tal es su cercanía con el lenguaje oral, sin perder por ello ni un ápice de grandeza. Algunas editoriales gustan de textos que resulten de fácil y agradable lectura en voz alta; en el caso de los álbumes ilustrados, los textos breves pero evocadores, capaces de crear imágenes (que serán interpretadas por los ilustradores) son bien valorados. Sí, puede ser bastante natural que un narrador oral cuya vida discurre entre libros, en bibliotecas,

sienta el impulso de relacionarse con esos atractivos objetos no solo como receptor sino también como creador; y viéndose portador de una palabra narrativa eficaz, decida coger la pluma e inmortalizar sus historias. Escribiéndola podrá firmarla, sus palabras ya no se las llevará el viento, y podrá responder mostrando su obra: sí, soy el creador de lo que cuento. Y es que escribir un libro nos convierte en “algo”, es como salir en la televisión, parece que después somos un poco “más”. Cosas de la postmodernidad.

Por otro lado, si desde siempre los escritores bebieron de la oralidad y la reflejaron en su obra, la contaminación mutua puede producirse en nuestros días, tanto o más que en el pasado, siendo los narradores orales de la actualidad lectores y escritores, y los escritores oradores y conferenciantes. Hay afinidad suficiente como para que quienes hablan escriban, y quienes escriben, digan. Aquellos narradores orales que posean una voz creativa pueden ser poseedores de una pluma igualmente creadora, pero no sucede siempre, del mismo modo que quienes bien escriben, no tienen necesariamente que ser buenos comunicadores, hay mil casos que nos muestran a escritores maravillosos al ser leídos, pero insoportables como oradores. En fin, este laberinto de posibilidades es más sencillo de lo que parece. Hay un baile entre palabras dichas y escritas y viceversa, entre “los que escriben y los que cuentan”, que es precisamente el nombre que la narradora Raquel López en Alicante, le dio a un ciclo de encuentros entre escritores literarios y narradores de cuentos, donde se debaten las relaciones entre ambos.

Cabría señalar que en España, la mayoría de los contadores crean su repertorio a partir de la literatura escrita, es decir, de los cuentos de autor (principalmente), o bien (muchos menos) de una tradición oral que descubren por vía escrita en las múltiples recopilaciones existentes, siendo solo una minoría, creadora de todo lo que cuenta.

Sobre esta cuestión, el teórico y narrador oral escénico Garzón Céspedes (1995), opina que la fuente del narrador actual tiene que ser, principalmente, la literatura, pues de otro modo “está faltando a su compromiso de contemporaneidad” (p. 136). Según él, el público al que va a dirigirse el narrador, está familiarizado con la estructura de la literatura actual, se reconoce en ella mucho más que en la de la tradición oral, motivo por el cual, la comunicación será más directa y efectiva si se narran reinversiones de los cuentos literarios que tradición oral (esta puede estar presente en el repertorio pero a ser posible, en menor medida). Su opinión contrasta con la que impera en Francia,

donde la tradición oral universal es la fuente elegida por la mayoría de los contadores, siendo también de la preferencia del público. En el país vecino no se recurre a menudo a la literatura de autor, en parte por la relevancia que se le otorga a la literatura oral, en parte por las cuestiones relativas a los derechos de autor.

Hay que decir que la adaptación de textos literarios por parte del narrador oral entraña reflexionar en torno a la autoría. Muchos contadores y autores opinan que es ético y apropiado citar las fuentes originales que han servido de inspiración al narrador oral, bien en algún momento del espectáculo, en la información transmitida en la difusión del mismo, o bien de alguna otra manera que se juzgue oportuna. Se da además la circunstancia de que algunos autores no desean ser versionados; o la de la apropiación indebida de la obra de otro como creación propia, cuando no se aclaran las fuentes. Todo esto ha generado y genera debate, no habiendo una única forma de proceder.

Volviendo al trasiego libro-oralidad, habría según todo lo dicho, diversos ciclos y caminos de ida y vuelta entre lo oral y lo escrito. Podría ser: libro - adaptación - oralización, que puede acabar ahí y volver a empezar o convertirse, en el caso de las publicaciones de versiones de cuentos tradicionales en: libros (fuentes diversas del mismo cuento) - adaptación - nueva versión escrita - libro - oralización. También, en sentido inverso: creación - texto escrito - oralización. Además de cuantas vueltas extraordinarias se hagan en el proceso de creación de un repertorio para contar, para leer, o ambos.

En cuanto a la escritura de artículos o libros reflexivos, responde a dos motivaciones: la primera, la aspiración a conocer lo que uno hace y a mejorar en su práctica; la segunda, legitimar la narración como profesión. Si no hay teoría parece que el oficio no existe. La letra impresa sustenta y autoriza, somos definitivamente, una sociedad atada a la validación escrita. Por eso han surgido publicaciones y editoriales que se hacen cargo de esta labor.

¿Cuándo nace un narrador oral? ¿Tras la lectura? ¿Es la escucha de otro lo que despierta el deseo de contar? Cada caso es particular, las historias son tantas como narradores. Pero en muchos casos, la lectura individual y silenciosa se viste de voz y gesto, transformándose en palabra dicha. Petit (1999) cuenta el caso de un adolescente

de los suburbios de París, que entró un buen día en una biblioteca, y disfrutando de la libertad de poder elegir el libro, periódico o película que quisiera, fue aventurándose en esas estanterías llenas de palabras descubriendo el estilo de diversos escritores, y terminó por convertirse en rapero, manejando las palabras a su antojo, aportando una creatividad propia al uso del lenguaje. Es otra manera crear, de mezclar oralidad y escritura en un doble sentido. Leemos, decimos (contamos, cantamos, en suma, nos expresamos con la voz), escribimos; y sean cuales sean los caminos que recorremos yendo de una a otra actividad, contamos historias.

3.5.2. Leer y escuchar en la construcción del individuo postmoderno

El mercado editorial dirigido a niños y jóvenes además de ser amplísimo, ofrece auténticas obras de arte. Ediciones magníficamente editadas, ilustraciones de los más diversos estilos plásticos que contribuyen a la educación visual, textos de todas clases y de todos los temas, pero sin embargo, las quejas acerca de la falta de lectores no cesan. Tanto los datos estadísticos al respecto, como su análisis, necesitarían un largo desarrollo que no es objeto de este trabajo. Pero por cuestiones obvias, ante este tema sobrevuela la cuestión de si las campañas de animación lectora surten o no efecto. No podemos dejar de observar las relaciones que los niños y jóvenes de la postmodernidad establecen con los libros. A bote pronto optan antes por la televisión o por los videojuegos que por un libro; la soledad y concentración a que les obliga la lectura no encajan con la velocidad y la facilidad que caracteriza sus días. Por otro lado, hay que considerar la calidad de la lectura forjada en los primeros contactos con las letras y sus sentidos. ¿Cómo se enseña a leer? ¿Se crean lectores durante el aprendizaje de la lectoescritura? He aquí otro profundo e interesante debate en el que no podemos detenernos ahora. Saltándome las respuestas a las preguntas anteriores formulo otra: ¿Para qué esforzarse en leer un libro? Dice Petit (1999):

Estoy convencida de que la lectura, y en particular la lectura de libros, puede ayudar a los jóvenes a ser más sujetos de su propia vida, y no solamente objetos de discursos represivos o paternalistas. Y que puede constituir una especie de atajo que lleva de una intimidad un tanto rebelde a la ciudadanía. (p. 18)

Otro punto en común entre cuento contado y lectura lo encontramos en su función social. Cerillo (2016) asegura que la literatura, en todo momento, ha reflexionado y reflejado el mundo, la sociedad, las vivencias personales, facilitando al lector la expresión de su pensamiento a través de las palabras del escritor, en su proceso de interpretación del mundo. Este uso social como constructor de sentido no siempre ha sido asumido desde la libertad y la búsqueda del lector o del escuchador de cuentos, pues literatura y narración oral en manos del poder, han sido empleadas para transmitir ideas, morales, normas y como dice Petit (1999) basándose en Roger Chartier, “someter a la gente a la fuerza de un precepto y atraparla en las redes de una “identidad colectiva” (p. 21). Del mismo modo que las sociedades orales guardaban en la palabra dicha el peso de su tradición transmitiendo con ella la identidad de un pueblo, la cultura escrita otorgando al texto el poder de contener la verdad, construye identidades sociales y culturales, o al menos lo intenta.

Por otro lado, tanto la literatura oral como la escrita han servido y sirven de puente entre pueblos diferentes, o bien entre diversos momentos históricos de una misma cultura, permitiéndonos conocer, comprender, otros modos de concebir la existencia, contribuyendo, como dice Cerillo (2016) a la formación de un imaginario cultural que nos facilita diversas lecturas del mundo.

Hablamos al tratar la relación entre la oralidad y la literatura de que no se olvida a las personas que nos cuentan cuentos, como tampoco se olvidan algunos de los cuentos que escuchamos. Pues bien, vemos en las reflexiones de Cerillo (2016) una relación directa entre el recuerdo que puede suscitar el relato oral y el escrito cuando indica: “Las lecturas que tienen la capacidad de despertar en los primeros años de vida de los lectores la emoción, la curiosidad y la sorpresa quedarán en sus memorias -probablemente- para toda la vida” (p. 37).

El cuento pone en marcha los mecanismos de nuestro inconsciente, asegura el psicoanálisis. La lectura también. El cuento responde a las preguntas existenciales que nos atraviesan, ¿la lectura?, por supuesto. Petit (1999) en el curso de sus investigaciones en bibliotecas de barrios parisinos desfavorecidos con mayoría de población inmigrante, recogió valiosos testimonios de jóvenes usuarios. Son tan emocionantes que merece la pena hacerse eco de alguno de ellos:

Ridha, 22 años, hijo de inmigrantes argelinos: Cuando era chico, cada uno de los libros era una alternativa, una posibilidad en encontrar salidas, soluciones a problemas, y cada uno era una persona, una individualidad a la cual podía conocer en el mundo (...). La biblioteca ideal es una biblioteca que hace soñar a los niños, que no les impone ideas o imágenes o historias, sino que les muestra posibilidades, alternativas. (...) Leer historias simplemente, tal vez por el puro placer de contar, mostrar que se puede soñar y que hay salidas y que no todo está inmóvil. Que uno inventa su vida, que es posible inventarse la vida. (p. 30)

Los cuentos maravillosos con el héroe que se enfrenta a un problema o un peligro, terminando victorioso en el transcurso de una aventura plagada de acontecimientos mágicos, también nos permiten creer que hay salida ante una situación adversa, que todo puede cambiar para mejor, alimentando los sueños con la fantasía que despiertan.

En el apartado 3.2. se ha abordado la cuestión de la construcción de la identidad personal a través de los cuentos, ¿sucede algo semejante al leer? El encuentro con un libro da lugar a lecturas infinitas, tantas como lectores lo tomen en sus manos, cada uno de ellos re-elabora el texto en función de la relación intersubjetiva lector-libro. En el proceso de construir el sentido de lo leído, el lector se va construyendo a sí mismo. Un texto puede contarnos quiénes somos, vestir con palabras un pensamiento aún no formulado, pero sentido. Por eso en ocasiones leemos cosas con las que nos sentimos plenamente identificados y creemos que no podríamos expresarlo mejor. El lenguaje, se revela en la lectura como elemento de los discursos que configuran nuestra visión de las cosas, herramienta de nuestra naturaleza narrativa de la que ya se ha hablado en referencia al cuento. Pero aún hay más semejanzas. Si los miedos se ahuyentan con cuentos, se liberan, se expresan, los libros nos ofrecen el mismo sosiego. Escuchadas o leídas, las palabras dan soporte a nuestros males, o alas a nuestras dichas.

Propuse al principio de este capítulo la utopía de desarrollar un sentido de pertenencia a la humanidad, desde la tolerancia y comprensión hacia todo lo que nos es diverso, mediante el contacto con los viejos cuentos que han sobrevivido al tiempo, y que nos igualan como seres habitados por las mismas preguntas, sin importar el origen o la raza. Petit (1999) habla de la lectura como posibilitadora de esa identificación colectiva con un todo mayor que cada uno de nosotros, declara:

(...) Mediante el hecho de compartir a través de la lectura, cada quien puede sentir su pertenencia a algo, a esta humanidad, a nuestro tiempo, a tiempos pasados, de aquí o de otra parte, que pueden resultarle cercanos. Si el hecho de leer puede abrir hacia el otro, no es solamente por las formas de sociabilidad y las conversaciones que se dan en torno a los libros. Es también por el hecho de que al experimentar, en un texto, tanto la propia verdad íntima como la humanidad compartida con los demás, cambia la relación con el prójimo. Leer introduce en el mundo de forma diferente. Lo más íntimo puede alcanzar en este acto lo más universal. (pp. 42-43)

Los cuentos escuchados, los cuentos leídos, los libros, contribuyen a forjar nuestra relación con el otro, con el mundo, además de nuestra relación con nosotros mismos, ayudándonos a narrar nuestra experiencia de la vida.

Las bibliotecas, esos maravillosos cofres de tesoros, juegan un importante papel social en este sentido, pues permiten el acceso libre y gratuito al inmenso catálogo de títulos que atesoran, y que permanecen disponibles para cualquiera, para todo aquel que tenga la curiosidad de extraer de las estanterías esos libros que aguardan ser leídos. En este punto, nuevamente tenemos que hacer referencia a Petit (1999). Esta maravillosa experta de la lectura, formó parte de un equipo de investigación destinado a estudiar:

Cuál puede ser el papel de las bibliotecas públicas en la lucha contra los procesos de exclusión y relegación, analizando no la forma en que los jóvenes recibían o no una lluvia de buenos textos destinados a asegurar su adecuación a una supuesta identidad francesa, sino de qué manera algunos se apropiaban activamente del contenido de una biblioteca, lo que hacían con él, y cómo modificaba en esto sus vidas. (p. 51)

Su forma de observar y valorar las historias particulares que acontecen dentro de ese todo que constituye un proceso social, es emocionante. Su interés se centra en los encuentros concretos que, en el escenario de una biblioteca, pueden producirse e influir en que un individuo llegue a superar las limitaciones de sus circunstancias sociales. La biblioteca estaría influyendo de ese modo, en los procesos identitarios, en la composición y recomposición continua que los seres hacen de sí mismos en su caminar

por la vida. Para Petit, la democratización de la lectura, el desarrollo de la lectura, en el que las bibliotecas tienen un papel esencial, puede ayudar a que cada ciudadano tenga acceso al saber, maneje la lengua, amplíe sus miras y sus formas de socializarse, lo que en suma, construiría una ciudadanía activa. Matoub, de veinticuatro años, declaró en uno de los testimonios de la citada investigación: “Leo, no para evadirme, porque no es posible evadirse. Voy a hacer una frase de escritor: leo para aprender mi libertad” (Petit, 1999, p. 196).

Petit (2005), tras sus muchos años de experiencia, afirma que más allá de la utilidad de lectura dentro de contextos académicos o profesionales:

Surge la hipótesis de que en estos tiempos en los que a cada uno incumbe, mucho más que en el pasado, construir el sentido de su vida, su identidad, leer sirva quizá ante todo para elaborar sentido, dar forma a la propia experiencia, o a su parte de sombra, o a su verdad interior, secreta; para crear un margen de maniobra, ser un poco más sujeto de su historia; a veces para reparar algo que fue roto en la relación con esa historia o en la relación con otro; para abrir un camino hacia los territorios de la fantasía sin los cuales no hay pensamiento, no hay creatividad. (pp. 45-47)

La literatura ofrece nuevas oportunidades a nuestro pensamiento, pone en marcha razonamientos, nos da ideas, nos abre puertas, desencadena reflexiones interiores y discusiones con los demás. Porque todos nos hacemos preguntas e intentamos comprender los misterios de la existencia, la lectura, los cuentos contados, las historias en general, nos ayudan a descifrar, a reflejar, a desanudar los momentos vividos, nutriendo nuestro pensamiento, acompañando nuestro crecimiento como personas, aportando una piedra o un poco de argamasa, al nacimiento o desarrollo de nuevas visiones de nosotros mismos y del mundo alrededor, y por tanto, a la construcción de nuestra identidad.

3.5.3. Lectura en voz alta

Leer y escuchar cuentos son dos formas complementarias de disfrutarlos, de vivirlos, en absoluto excluyentes. La lectura nos procura el momento de soledad, íntimo, en el que el cuento y el lector se relacionan sin intermediarios, en silencio, en esa burbuja infinita y plácida creada por un buen libro y el ser que lo desgrana. La narración oral

ofrece el momento compartido, la interacción con el otro, la palabra que es de dos o de más y por eso nos incluye en un todo. La narración oral es comunidad y la lectura intimidad. Aunque siempre y para todo hay excepciones. La lectura en voz alta brinda la oportunidad de compartir la palabra en grupo, y aunque no causa el mismo efecto leer que narrar, hay algo principal y común en ambas: la presencia de una historia que toma voz y viaja hacia una o más personas. El disfrute de la voz, de las palabras, del lenguaje y de la trama, el momento grupal, la percepción de las emociones que circulan en los demás, todo eso, convierte la historia en vida, además de en testimonio de vida. Nos hace vivir despertando nuestro imaginario y sensibilidad, contándonos la historia de otra vida que no es la nuestra.

En muchos hogares, antes de que la televisión se convirtiera en el eje de las noches familiares, se leía en voz alta. Es más, muchas personas no recuerdan haber escuchado cuentos, pero sí haber escuchado leer a su padre o a su madre, en esas horas del día dedicadas al descanso, al sosiego. Petit (1999) asegura que la lectura en familia también era muy habitual en Francia, sobre todo en el campo. No fueron los únicos momentos sociales de lectura en voz alta, en los conventos, en los internados, también se daba. Remontándonos en el tiempo, encontramos que a finales del siglo XVII, momento en que aumenta el acceso a libros y periódicos, pinturas y escritos de la época muestran veladas familiares en torno a un libro, a menudo la Biblia, casi siempre en manos del padre, cabeza de familia.

Hemos hecho referencia con anterioridad a la lectura de cuentos para dormir a los niños, que sustituye al contar en cuanto a la técnica, pero cumple la misma función de generar intimidad, despertar el imaginario, disfrutar de las historias, compartir tiempo de calidad, comunicarse y forjar vínculos entre padres e hijos.

Frente a la lectura en voz alta que podríamos denominar comunicativa, y que tiene como fin transmitir el contenido de un texto, en contextos académicos o laborales, en discursos, declaraciones, comunicados de prensa, estaría aquella realizada por el placer hallado en el texto, en qué dice y cómo lo dice. En la declamación, el arte de recitar frente a un público, todo el énfasis se pone en la voz y su modulación, aunque el texto no se lee sino que es memorizado por el declamador, al menos en su concepción más clásica. Hoy en día la poesía, cuando se comparte socialmente en recitales más o menos íntimos, se lee,

en voz alta y tal vez con matices y técnicas declamatorias, pero pocos son los casos en los que los poemas no permanecen atrapados en las páginas que los contienen. Leen en voz alta los integrantes de los clubes de lectura, leyendo fragmentos escogidos de los libros de su interés; existen grupos de aficionados a reunirse para leer en voz alta; se organizan maratones de lectura para leer por ejemplo, obras con *El Quijote*; se lee en ocasiones para presentar o promocionar un libro; en efemérides destacadas algunas bibliotecas proponen sesiones de lecturas corales; la lectura en voz alta sería también el centro de talleres promotores de la lectura y la escritura; hay casos como el de los lectores de tabaquería cubanos, donde mientras las gentes trabajaban las hojas del tabaco un lector leía “por entregas una obra literarias y fue un medio difusor de cultura y difusor de criterios políticos y un poderoso estímulo a la lectura” (Garzón, 1991, p. 98). La lectura dramatizada, como recurso teatral o como fin en sí mismo, es otra modalidad en la que los personajes de un texto o de una obra teatral, cobran vida en las voces de sus lectores. Padovani (2004) cuenta que el escritor Charles Dickens era un gran aficionado a la lectura pública de fragmentos de sus obras, llegando a hacer auténticos espectáculos que llevó a cabo en diferentes lugares de Inglaterra y Estados Unidos.

Todas las citadas, son formas de compartir la admiración por un texto, en un contexto social, haciendo del libro y la lectura una actividad compartida, vivida en grupo. Existe además, una modalidad de lectura en voz alta cada vez más extendida y practicada en Francia: la *lecture adressée* dirigida a niños, jóvenes, familias y adultos. Consistiría en apropiarse del texto, de sus frases y palabras, creando una lectura activa capaz de hacer vivir al espectador lo que se lee. Daniel Fatous, director de teatro, narrador y formador de esta modalidad de lectura, explica en las sinopsis de sus talleres que esta lectura consiste en hacer ver lo que se lee. Esta es también una de las finalidades de la narración oral. La diferencia estaría en que el narrador tiene libertad de palabra mientras que el lector se ciñe al texto. Sería una interpretación del mismo, en la que la fidelidad se combinaría con la voluntad de hacerlo volar, de darle vida. Esta modalidad de lectura puede hacerse por una sola persona, o por varias, de tal manera que surgen grupos de interesados que trabajan juntos en torno a los textos de su interés, para presentarlos públicamente. Bibliotecas, colegios, y otras instituciones acogen sesiones de *lecture adressée* que son realizadas en muchos casos de manera voluntaria por señoras jubiladas

(hay una absoluta mayoría de mujeres) aficionadas a los libros. La profesionalización de esta práctica se da fundamentalmente en el seno de compañías de teatro, las cuales imparten formación y son remunerados por sus lecturas, planteadas muchas veces como auténticas creaciones en torno al texto, llegando en algunos casos a ser comercializadas como “espectáculos de lectura”.

Si abordamos la cuestión de la efectividad, en términos del impacto que causan en quien escucha la lectura y la narración, nos encontramos con muchas voces que muestran una clara preferencia hacia la narración sobre la lectura. Las precursoras de *La hora del cuento* así lo defendían, Bryant (1965) lo argumentaba diciendo: “la corriente de simpatía que se establece entre el narrador y su auditorio es mucho más rápida e intensa que cuando la letra impresa de un libro se interpone entre los dos” (p. 13). Añade que lo que transmite el narrador contando el cuento, con su personalidad, es más atractivo para el oyente que la lectura en voz alta. Es cierto que se produce una comunicación más inmediata y directa, una relación personal entre narrador y oyente que no ocurre con la lectura. El narrador se dirige al otro, le cuenta directamente, atrapa su atención. Con la lectura la relación primera es con el libro, se pierde la comunicación visual, la experiencia es menos viva. La escucha de una lectura requiere al oyente un esfuerzo mayor, una concentración que se ve relajada ante el narrador. El público tiene que ir más predispuesto a la escucha, más decidido a descifrar el texto, mientras que al asistir a una sesión de cuentos, se puede llegar sin mucho interés y sin embargo, verse atrapado por la energía del narrador, cuando este es bueno y tiene la capacidad de captar la atención. En la *lecture adressée* a que nos referíamos anteriormente, se hace hincapié precisamente, en intentar mantener un contacto visual, alzando la vista del texto lo suficiente como para mantenerse en conexión con el público, y en dotar a la lectura de ritmo, de juego, de gracia suficiente para atrapar al público, dotando de otra dimensión de comunicación a la lectura en voz alta. Sus resultados estarían más próximos a la narración, aunque son dos modos distintos de transmitir una historia. Una diferencia esencial entre lectura y narración, estriba tal vez en su historia, como decía Sawyer (2012), narradora, escritora y docente, a comienzos del siglo XX:

Para el público bisoño, que no acostumbra a pensar en estos temas, no existe diferencia alguna entre la lectura dramatizada, la declamación y la narración de cuentos. Mas para el conocedor la lectura dramatizada y la declamación

pertenecen a una época sofisticada, relativamente reciente, mientras que la narración de cuentos es una de las artes tradicionales de mayor antigüedad, que hunde sus raíces en los orígenes mismos de la expresión articulada. (p. 110)

Desde luego, todo va a depender de la calidad de la narración y de la lectura, el rastro que dejen va venir determinado por las aptitudes de quienes ejecutan una u otra. No se puede negar que algunas experiencias de lectura en voz alta pueden generar experiencias significativas en los oyentes. Del mismo modo que el cuento se introduce en entornos digamos, especiales, o se enmarca en proyectos sociales, la lectura en voz alta también lo hace, con buenos resultados.

3.5.3.1. La lectura en voz alta como recurso de intervención social en la postmodernidad

La escolarización es obligatoria hasta los 16 años. Este derecho y deber social puede parecernos una obviedad, pero es bastante reciente. El acceso a la educación permite a cada individuo formarse en aquello que resulte de su elección, aquello que responda a sus intereses. Pero todo es relativo. Las múltiples oportunidades que puede ofrecer la educación de nuestros días son en parte un espejismo, pues sobre la diversidad sobrevuela una uniformidad destinada a mantener el sistema de producción postmoderno. Se nos educa para ser consumidores y continuar la línea propuesta por la economía del estado. Prima la educación que acumula conocimientos alrededor de un largo listado de materias sobre una educación que persiga la formación de espíritus críticos. La defensa del individualismo es posible siempre que este no afecte a la marcha del conjunto, del sistema imperante. Los episodios de *bullying* y acoso escolar a los que asistimos en los últimos años están indicándonos que ser único no es aceptado por el grupo, el diferente es castigado o marginado en escuelas e institutos. Nunca han dejado de existir barrios y colectivos desfavorecidos, pero tal vez, asistimos a un aumento de la población en situación de riesgo de exclusión.

Sarah Hirschman, tras conocer los programas de alfabetización de Freire, basados en diálogos con los estudiantes que comenzaban con la proyección de imágenes significativas para ellos, imágenes que les remitieran directamente a sus problemas vitales y sociales, se planteó si una educación que generara diálogos a partir de cuentos,

podría tener un efecto de liberación, podría contribuir al empoderamiento y mejora de las condiciones de vida de colectivos desfavorecidos. Fue así como puso en marcha el programa *Gente y cuentos* en el año 1972. En el prólogo al libro en que cuenta su experiencia, Allen apunta: “Su libro es un claro relato de cómo y por qué el contacto con la rica y variada textura de los buenos cuentos puede estimular la evolución interna e independiente de la conciencia de la gente” (Hirschman, 2011, p. 23).

Llama la atención expresión de Hirschman “buenos cuentos”, al tratar el asunto de que no cualquier cuento mueve conciencias y ayuda a crecer. En este programa comunitario, la elección de los cuentos es una de las tareas más importantes. Comenzó realizándose en español en un barrio de Buenos Aires en Argentina, para extenderse más tarde a varios puntos de Estados Unidos país donde se lleva a cabo en español y en inglés. Se dirige principalmente a personas que no han podido acceder a la educación, o que lo han hecho de manera sesgada. Consiste en leer un cuento en voz alta, tras el cual, siguiendo el método que se ha ido desarrollando con la experiencia, se genera un diálogo en el que todos están invitados a participar. El debate intenta poner en valor las experiencias vitales de cada persona, hacerle sentir que su opinión es valiosa, acercarlo a textos cultos, intercambiar puntos de vista, favorecer el diálogo entre personas de diferentes clase sociales, culturas y razas, desarrollar el pensamiento crítico, mejorar la autoestima. Todo esto, compartiendo un cuento literario. Hirschman (2011) en la conclusión de su libro, explica cómo los comentarios que algunos de los participantes hacían a lo largo de las sesiones, o al salir de ellas, le fueron haciendo entender:

(...) Que las discusiones en torno a los cuentos conmovían su interior y los ayudaban a descubrir lo que era significativo para ellos; (...) que escuchar la propia voz mientras se discute con otras personas los temas de un cuento, sus giros poéticos, podía proporcionar una nueva confianza en uno mismo y convertirse en la prueba viviente de que uno es capaz de desarrollar, defender y compartir opiniones en un espacio público; (...) que un texto literario proporciona un espacio seguro y de alguna manera apartado donde se pueden dar discusiones sobre temas delicados; (...) cómo un cuento puede destrabar inhibiciones y permitir la comunicación entre generaciones; (...) que un cuento puede conectarse con la vida del lector y transmitir esperanza. (pp. 117-118)

Se trata de que la literatura pase a pertenecer a la gente, que salga de los círculos cultos y de las bibliotecas y llegue a todos los estamentos sociales, permitiendo que independientemente de su formación académica y posición social, cualquiera pueda apropiarse de ella. El uso del cuento en la educación, entendida de un modo amplio, aplicado a cualquier estamento social, a cualquier edad, a cualquier momento o circunstancia vital tendría, basándonos en esta experiencia (y en otras semejantes) mucho sentido en la sociedad de la posmodernidad. El cuento refleja y soluciona conflictos, ofrece soluciones, expresa preocupaciones vitales, por eso, emplearlos en proyectos educativos puede ser una buena forma de ahondar en las cuestiones que se pretenda abordar: “En efecto, el cuento puede representar, para la comunidad, un terreno de experimentación, en el que probar distintos tipos de conflictos y enfrentamientos y sus posibles desenlaces, reforzando así la estabilidad social” (Zumthor, 1991, p. 56). El cuento estaría con ello cumpliendo una función social, ya sea desde el ámbito de la literatura escrita y la lectura, como desde el de la narración oral (cuyas fuentes como ya se ha dicho, pueden provenir de la tradición escrita o de la oral).

En una sociedad diversa es imprescindible la aceptación de aquellos que son aparentemente diferentes a nuestro más conocido y próximo grupo social. En este sentido:

La lectura de obras literarias es un medio casi sin igual para conocer al Otro desde el interior, para meterse en su piel, en sus pensamientos, sin recelar de su caos, sin tener miedo de ser invadido, sin asustarse demasiado de la proyección de su interioridad en nosotros. Una manera no solo de rebelarse contra el miedo del Otro (...) sino también de domesticarlo, de suavizarlo. (Petit, 2005, p. 58)

La lectura nos ayuda a entrar en contacto con personas y personajes, pertenecientes a culturas muy alejadas de la nuestra, y con ello, tal vez, amplía nuestra aceptación y tolerancia de lo diverso, facilitando un primer contacto que de otro modo, muy difícilmente hubiera tenido lugar. Envueltos por las páginas de un libro, podemos caminar las calles de un lugar al que nunca nos hubiéramos atrevido a viajar, estableciendo, cuando la vivencia imaginaria es positiva, un vínculo invisible con ese Otro que hemos cruzado párrafo tras párrafo.

3.6. El cuento en los lenguajes postmodernos

De forma muy breve interesa señalar que el cuento ha pasado a formar parte de los modos de narrar propios de la postmodernidad, aquellos que son consumidos masivamente desbancando a la narración oral de su otrora posición preeminente. Me refiero al cine y a la televisión, lenguajes audiovisuales que en ocasiones traducen viejos cuentos a los medios que le son propios, o se sirven de ellos como inspiración en la escritura de sus guiones. Las películas y episodios de dibujos animados han reformulado algunos cuentos tradicionales creando imágenes que, debido a su gran difusión, ilustran ahora la imaginación de millones de personas en todo el mundo. Algunas producciones, como resultado de su repercusión mundial, han cristalizado versiones que modifican significativamente los cuentos tradicionales convirtiendo por ejemplo, a los hermanos de Blancanieves en enanitos mineros, aportación surgida de la marca Disney, por poner solo un ejemplo. También el cómic bebe ampliamente de las fuentes del cuento tradicional. La cantidad de ejemplos disponibles es amplia, pero como no esta una cuestión que nos ocupe, no profundizaré en nombres concretos. Por otra parte, además de los casos en los que tal o cual cuento se lleva a la pantalla, versionándolo de un modo u otro, hay multitud de reminiscencias de origen oral y tradicional, en la narración audiovisual y en el cómic:

La jerga de los comics norteamericanos sigue muchas veces el modelo de la de los negros, rica en modismos y usos todavía de tradición africana, de la época de su éxodo como esclavos. Además, sabemos que de las historias africanas de animales descenden las fábulas de Uncle Remus, introducidas en el folclore norteamericano por los negros, y de las cuales el ciclo *disneyano* de Mickey Mouse no es sino una tardía progenie. Así, por imprevisibles caminos, el folklore prosigue su periplo de un continente a otro. (Calvino, 1998, p. 18)

Italo Cavino quiere señalar con esta afirmación que el folclore continúa transmitiéndose, a través de los más diversos cauces. No cabe duda de que los tiempos cambian y con ellos se modifican los usos y costumbres de las gentes, pero perviven de alguna forma, los rescoldos heredados de nuestros ancestros, y los ecos de sus historias.

Tercera parte

Diseño metodológico de la investigación

Una antigua leyenda persa describe al narrador de cuentos como un hombre solo, frente al océano. Cuenta y cuenta..., cuenta sin cesar una historia tras otra, haciendo solo pequeñas pausas para beber, de vez en cuando, un vaso de agua.

El océano le escucha tranquilamente, fascinado.

El autor anónimo de esta leyenda dice:

-Si un día el narrador se callara, o si alguien le hiciera callar, ¿quién sabe cómo reaccionaría el océano!

Jean Claude Carrière

Capítulo 4

Plan de investigación

Este capítulo desarrolla los siguientes puntos:

4.1. Introducción

4.2. Enfoque epistemológico y plan metodológico de la investigación

- 4.2.1. El enfoque epistemológico de la investigación atendiendo a los objetivos que se pretenden alcanzar
- 4.2.2. Modalidad de investigación: su relación con los cuestionamientos que generan el estudio y los propósitos que pretenden alcanzarse

4.3. Contextos en los que se desarrolla la investigación

- 4.3.1. Contexto global
- 4.3.2. Contexto local
- 4.3.3. Contexto institucional
- 4.3.4. Contexto temporal
- 4.3.5. Contexto poblacional

4.4. Métodos y técnicas de recolección de datos

- 4.4.1. Método etnográfico
- 4.4.2. Técnicas para recoger información y su reducción a datos significativos
 - 4.4.2.1. Entrevistas abiertas
 - 4.4.2.2. Observación participante y Observación no Participante
 - 4.4.2.3. Sondeo en las redes sociales
 - 4.4.2.4. Análisis documental

4.5. Población y muestra seleccionada

4.6. Fuentes de información

4.6.1. Fuentes primarias

4.6.1.1. Entrevistas a narradores profesionales

4.6.1.2. Entrevistas a programadores

4.6.1.3. Entrevistas a público

4.6.2. Fuentes secundarias

4.6.2.1. Fuentes audiovisuales

4.6.2.2. Fuentes textuales

4.7. Cronograma de la investigación

Las fábulas y los cuentos no son realidad, pero son verdad.

Gustavo Martín Garzo.

4.1. Introducción

El marco teórico se ha acercado a múltiples planteamientos, usos y posibilidades de la narración de cuentos. Tanto la trayectoria histórica de esta milenaria práctica, como su encuadre en la sociedad actual, plantean una variedad de enfoques y miradas de evidente complejidad. Por ello, una vez que se constata el resurgimiento de la narración oral en los espacios públicos durante los años ochenta del pasado siglo y su perceptible crecimiento desde entonces, el eje que moviliza el presente trabajo investigación se centra, tal como se explicita en el primer capítulo de esta memoria, en comprender el sentido que tienen los cuentos contados en la sociedad actual: qué procesos se generan en los actuales espectadores y “escuchadores” de cuentos. Es decir, qué parte de la vida de hoy explica el lugar que ocupa el cuento contado es una pregunta clave para el desarrollo de este trabajo: ¿es una evasión?, ¿diversión?, ¿modela comportamientos?, ¿sigue siendo un modelo identitario? En síntesis, cabe preguntarse qué sentido tiene contar y escuchar cuentos en la postmodernidad del siglo XXI, y por qué y para qué abordar estos relatos. La tentativa de dar respuesta a tales interrogantes requiere afrontar un plan de investigación que conduzca a la formulación de conocimiento significativo y fundamentado al respecto. Se hace evidente, por tanto, la necesidad de tocar de cerca la situación a investigar, es decir, entrar en contacto con los ciudadanos que hoy se acercan a oír cuentos, acercarse a estos oyentes para conocer sus vivencias en relación con el cuento contado, sin olvidar al resto de agentes implicados en este tipo de acto: narradores y organizadores de los actuales escenarios donde se cuentan cuentos, e intentar entender qué procesos internos y externos se ponen en juego. Diseñar el plan de investigación adecuado a esta exigencia requiere reflexionar sobre los procedimientos a seguir, los métodos de organización, pero sobre todo, implica tener claro el carácter con el que se desea realizar tal acercamiento, y la naturaleza de los resultados deseados. Valorando las propiedades del objeto de estudio, su dimensión humana y social, su pervivencia a lo largo del tiempo y su presencia en todos los sistemas de organización social, se toman las decisiones que se precisan a continuación, en cuanto al enfoque epistemológico y a la modalidad de investigación, en relación con los cuestionamientos, objetivos y propósitos que pretenden alcanzarse.

4.2. Enfoque epistemológico y plan metodológico de la investigación

4.2.1. El enfoque epistemológico de la investigación atendiendo a los objetivos que se pretenden alcanzar

Cada enfoque o perspectiva epistemológica constituye una mirada propia y característica sobre los diversos fenómenos, cuestión que permite descubrir y comprender los puntos esenciales del problema que se aborda. Dentro de la variedad de enfoques, cada uno de ellos aporta alternativas propias de articulación, respuesta, reacción y posicionamiento que posibilitan comprender conceptos y contextualizar fenómenos y redes de interacción involucrados en la intervención. De cara a una investigación, el enfoque guía, orienta y sustenta el diseño de intervención, y articula la producción teórica, metodológica y práctica. Por ello, las formas de investigar en el campo social se inspiran en las concepciones que sobre la realidad y las formas de conocerla aportan los investigadores; es decir, los enfoques epistemológicos que éstos asumen se relacionan con su forma de mirar la realidad para ubicar y caracterizar el conocimiento. Consecuentemente, cada uno de los enfoques o perspectivas epistemológicas da posibilidades específicas para visualizar y hacer explícitas las intencionalidades de quienes pretenden construir conocimiento a través de distintos procesos de investigación. En este marco, se observa que cada enfoque se armoniza con una variedad de métodos, técnicas e instrumentos de investigación.

El quehacer investigativo en las ciencias sociales ha estado marcado por una larga discusión sostenida entre dos posiciones paradigmáticas, estas corresponden a la regida por el paradigma positivista y la sostenida por el paradigma humanista (siendo Emile Durkheim el principal exponente del primero y Max Weber, del segundo). Si bien ambos paradigmas dirigen sus esfuerzos a un “macro objeto” común, la sociedad, poseen diferentes perspectivas para acercarse a ella producto de la específica área de interés que cada una posee.

En síntesis, se puede sostener que la investigación social centrada en el paradigma positivista tiene como principal preocupación el establecer leyes generales en torno a la ocurrencia de determinados hechos sociales. Por su parte, la posición sustentada en el paradigma humanista pone énfasis en la interpretación de los fenómenos particulares

que acontecen en un contexto de tiempo y espacio definido. Esta dimensión epistemológica ha dado lugar a que devinieran dos lógicas de investigación con, respectivamente, intencionalidades diferentes en el campo de las ciencias sociales: la cuantitativa y la cualitativa. Siguiendo a Sirvent (2006) se observa que las principales características de estas dos lógicas de investigación se resumen en los siguientes términos:

Tabla 4. 1

Características de la lógica cuantitativa y cualitativa

LÓGICA CUANTITATIVA	LÓGICA CUALITATIVA
Su intención está próxima al proceso hipotético deductiva y de buscar explicación, verificación de teoría y generalización estadística. Se enfatiza el contexto de verificación .	Su intención es enfatizar la inducción analítica y de buscar la comprensión, la generación de teoría, la especificidad. Se enfatiza el contexto de descubrimiento e interpretación .
Plantea el problema al objeto de investigación en términos de variables y sus relaciones que orientan investigaciones descriptivas, explicativas y/o predictivas. Orientan los análisis univariados y multivariados.	El problema demanda preguntas que dan flexibilidad y libertad al investigador para explorar el fenómeno en profundidad. En tanto la pregunta inicial es amplia, se vuelve progresivamente más focalizada durante el proceso de investigación. La pregunta en un estudio cualitativo es un interrogante que identifica el fenómeno a ser estudiado; se focaliza en el objeto y en lo que se desea saber sobre el tema. A lo largo del trabajo en terreno se va “ajustando la lente” con preguntas emergentes más específicas.
El marco teórico es elaborado según la literatura teórica existente. Se comienza con	La teoría orienta el trabajo en terreno con el propósito de generar teoría a partir del mundo

<p>un sistema teórico, se deducen conceptos y relaciones (hipótesis); se identifican variables que se definen teórica y operacionalmente. la definición operacional consiste en enunciar los procedimientos (Instrumentos) con los cuales obtendrá determinada información empírica (Indicadores) que permitirán “medir” conceptos. La noción de medición es básica. La intención es “bajar a terreno” para verificar teoría. La teoría es el apoyo para definir el “status” de las variables en una relación de causa y efecto: variables independientes, intervinientes, y dependientes.</p>	<p>empírico. La teoría “pre-existente” es “usada” de acuerdo a las manifestaciones del fenómeno en la realidad pero, además, se busca generar nuevas teorías, es decir nuevos conceptos y relaciones consistentes con las manifestaciones observadas. Se busca y se trabaja con la teoría para:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) descubrir categorías (clases), sus propiedades y las relaciones entre clases en la construcción de una trama diferente, que trace a una unidad de sentido diferente; b) ir relacionando con las teorías existentes a lo largo del proceso en terreno; c) comenzar con teorías conocidas y abrirlas; d) desarrollar un proceso de ida y vuelta donde es importante “el insight” y la noción de “<i>saturación</i>” apoyada en una “<i>sensibilidad teórica</i>” (Glazer y Strauss, 1967). <p>En síntesis, la sensibilidad teórica es la habilidad de reconocer qué es importante en los datos y darle su significado. Ayuda a formular teoría útil para el fenómeno. ¿Cómo estimularla?</p> <ul style="list-style-type: none"> a) estirando el pensamiento fuera de los confines de la literatura técnica; b) desafiando las formas “standard” de ver los fenómenos; c) estimulando el proceso inductivo; d) escuchando lo que dice la gente y lo que puede significar; e) forzando el continuo cuestionamiento y a las respuestas provisionales; f) permitiéndose categorías fructíferas, aunque provisionales; g) descubriendo clases, propiedades y relaciones a partir de los datos; y h) preguntándose y re-preguntándose continuamente.
--	---

<p>La estrategia general para seleccionar los casos de investigación se centra en: muchos casos a través de criterios de muestreo estadístico. Se apoya en nociones básicas de teoría de las probabilidades y de la representatividad estadística. Conceptos de distribución “normal”, nivel de significación y margen de error.</p>	<p>La estrategia general para seleccionar los casos de investigación se centra en: pocos casos seleccionados según determinados criterios:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) Muestra intencional: casos seleccionados como punto de partida del trabajo en terreno; b) Muestreo teórico: procesos progresivos y secuenciales de ampliación o reducción de la muestra según las categorías teóricas que van emergiendo en el camino combinado de la obtención y análisis de la información. El “cierre” se hace por <i>saturación</i>. <p>Tres conceptos importantes se entrelazan en la lógica cualitativa: <i>muestreo teórico</i>; <i>método comparativo constante</i>; y <i>saturación</i>.</p> <p>Criterios de selección que se aplican tanto para la muestra intencional como para el muestreo teórico:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Selección exhaustiva: cada caso o elemento de una población relevante. Se cubre la totalidad de una población. 2. Selección por cuotas (o uso del concepto de espacio de tributos): el investigador determina dos, tres o cuatro atributos y se obtiene, o bien un número según porcentaje o proporción en la población total. 3. Bola de nieve o selección por redes: cada participante o grupo sucesivo es seleccionado por el grupo o individuo precedente. Este procedimiento puede ser, a su vez, un procedimiento de selección y análisis de datos. Se accede al entrevistado a la vez que se va descubriendo la trama. Se cierra con la <i>saturación</i> de la red. 4. Características de las poblaciones. 5. Casos extremos: se tensionan al máximo las diferencias.
--	---

	<p>6. Casos típicos: se determinan atributos de los casos típicos Ej: selección de un director típico de una escuela para realizar un análisis de esta función institucional (Goetz y Lecompte)</p> <p>7. Casos únicos.</p> <p>8. Casos refutados: se seleccionan los casos según lo que indica la población.</p> <p>9. Casos ideales: según criterios de comportamiento seleccionados por el investigador.</p>
<p>Técnicas de obtención de la Información: encuestas, censos, etc.</p>	<p>Técnicas de obtención de la Información:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) entrevistas abiertas b) entrevistas “flash” c) observación participante d) observación sistemática e) historias de vida f) entrevistas colectivas g) videos h) films i) dramatizaciones j) juegos k) dibujos l) la cámara oculta para desentrañar el conocimiento, las normas o pautas de rutina m) Etcétera. <p>Tiene importancia la técnica de registro de información de datos en tres columnas: a) datos observables, b) comentarios sobre los datos observados; y c) análisis de lo observado (primera interpretación: unidad de sentido o categorías de análisis provisionales).</p>

<p>Técnicas de análisis de la información.</p> <p>Análisis lineal estadístico:</p> <p>a) Univariado: medidas de tendencia central (media, mediana, moda) y de dispersión para conocer el comportamiento de las variables. Se aplican según el nivel de medición de las variables: nominal, ordinal o de intervalo.</p> <p>b) Bivariado: para el análisis de la asociación o correlación entre dos variables (chi cuadrado, hipótesis nula, r de Pearson, cálculos de regresión). Las medidas se seleccionan según el nivel de medición de las variables (Cohen y Manion)</p> <p>c) Multivariado: análisis de trayectorias.</p>	<p>Técnicas de análisis de la información: análisis en espiral de combinación, obtención y análisis.</p> <p>Importancia del <i>Método Comparativo Constante</i> pues apoya el proceso inductivo de generación de teoría y no de prueba estadística de hipótesis. El método no suplanta a la disciplina de trabajo y a la sensibilidad teórica. Permite el proceso de DOBLE HERMENÉUTICA: se asigna al investigador un rol de productor de la teoría; y a la teoría, un doble papel: de orientadora en la construcción del objeto y de emergente de la confrontación con la realidad (Glazer y Strauss).</p> <p>En una apretada síntesis, se define en los siguientes pasos el proceso de análisis de datos que plantea el <i>Método Comparativo Constante</i>:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Elaboración de un registro de tres columnas (tal como se señala en el apartado anterior), distinguiendo los primeros conceptos que sugiere el registro. 2) Fichaje de los recortes de información que presentan una unidad de sentido. 3) Comparación de las fichas de diversas entrevistas y/u observaciones para identificar los aspectos comunes y no comunes. <p>Aparecen recurrencias, diferencias, alertas, etc. que orientan al investigador para:</p> <ul style="list-style-type: none"> -encontrar nuevas preguntas; -identificar clases y propiedades; -identificar relaciones entre clases; -identificar tipologías; -identificar conceptos que dan unidad de sentido a la realidad; -identificar necesidad de muestreo teórico hasta su saturación.

La validación se consigue mediante criterios de confiabilidad y validación estadísticos.	Se redefinen los criterios de confiabilidad y validez: <ol style="list-style-type: none"> 1) Vigilancia epistemológica a lo largo de todo el proceso. 2) La historia natural de la investigación. 3) Consistencia teórica y datos observables. 4) Triangulación entre fuentes, métodos, investigadores, niveles micro y macro. 5) Saturación. 6) Acción. 7) Instancias participativas: triangulación <i>in situ</i>.
---	--

Podría entenderse que la oposición entre los enfoques cuantitativos y cualitativos ha dado paso, de alguna manera, a la integración dialógica entre ambos, llegando a la combinación de las dos lógicas (cuanti-cualitativas o cuali-cuantitativas) para la selección de casos, así como para la selección de estrategias para recolectar información. Tan sólo la perspectiva investigadora por la que se opte, permite definir, y al mismo tiempo limitar, el nivel de realidad con el cual se trabaja, lo que implica la posibilidad de elegir planos diversos, que no excluyentes, de la realidad a investigar. En todo caso, se trata de saber en qué punto se está y a dónde se pretende llegar; si se quiere cualificar o cuantificar un proceso social, o si se quiere hacer ambas cosas a la vez. Esto indica que no cabe adjudicar la pertinencia o la insuficiencia de un método al método en sí, sino a su adecuación, o no, al contexto en que se usa y a su relación con el problema y el propósito que guía el estudio. Resulta imprescindible, por tanto, mantener una reflexión que actúe de vigilancia epistemológica para establecer si la forma en que se investiga es pertinente tanto con la problemática identificada por los investigadores como con los objetivos propuestos para el desarrollo de la investigación.

El objeto del presente estudio, así como los objetivos que se pretenden alcanzar respecto al mismo, indican la necesidad de encontrar en el enfoque epistemológico de carácter

hermenéutico comprensivo-interpretativo el marco idóneo para un diseño metodológico que permita establecer un acercamiento reflexivo a dicho objeto de estudio con la intención de comprenderlo y describirlo estableciendo relaciones complejas y significativas entre toda la información observada y registrada en un muestreo no probabilístico y, paralelamente, asumiendo que los datos alcanzados en este proceso no son generalizables al conjunto de la sociedad. Dada la implicación de la investigadora en los escenarios de investigación, se considera la pertinencia de seleccionar un muestreo por conveniencia, en tanto este le aporta accesibilidad y proximidad con los sujetos incluidos. Es decir, se persigue tomar contacto con escenarios naturales, donde distintos grupos poblacionales se relacionen con el cuento. Esta situación permite interpretar y describir, de acuerdo con los significados de sus respectivos protagonistas, las características de estas experiencias. Hay que considerar por tanto, que se pretende acceder a una situación basada en percepciones particulares, personales y subjetivas, cuya medición en términos cuantitativos no conduciría a la generación de conocimiento, sino a una simple relación estadística. Por el contrario, el enfoque *comprensivo-interpretativo* permite acceder al contexto de la investigación participando en él desde una posición que no podrá ser totalmente neutral, pero que ofrece los presupuestos necesarios para la extracción de teorías que arrojen nuevas vías de reflexión y exploración de la situación estudiada.

Contar cuentos es un hecho social en el que intervienen al menos dos personas que interaccionan, mediando entre ellos una comunicación operada a través del lenguaje. Estos tres elementos, *interacción*, *comunicación* y *lenguaje*, están igualmente presentes en la relación intersubjetiva que los individuos entablan con un hecho social cualesquiera, y configuran como explica Servert (2006), “una estructura significativa que debe ser decodificada” (p. 36). En la tradición hermenéutica la interacción construye los significados. Se trata de, según la misma autora, “comprender lo que piensan del mundo social los que viven en él, construyendo conceptos que son construcciones de segundo orden ya que el investigador también es un ser signifiante” (p. 36).

Interpretar las acciones de los hombres y tratar de comprender sus procesos internos es la tarea a abordar si se quiere dar respuesta tanto al primero, como a los dos objetivos restantes: construir significados acerca de la relación que establecen con los cuentos contados los ciudadanos de las sociedades actuales, y revisar las funciones tanto del

narrador de cuentos como del propio hecho de contar. Esbozar tal horizonte encuentra sus herramientas en el enfoque *hermenéutico-comprensivo* atendiendo a las propiedades que lo definen, de las cuales se desprende su conveniencia, tal como se explica a continuación.

El enfoque elegido permite a la investigadora sumergirse en los contextos donde el ciudadano de la postmodernidad entra en contacto con la narración de cuentos, en consonancia con autores como Denzin y Lincoln (2000) para quienes este enfoque tiene como primera característica desarrollarse en contacto directo con los fenómenos a estudiar. Además, la amplitud de posibilidades que permite esta investigación, en tanto que abarca una temática basta y compleja, exige flexibilidad para asumir decisiones que permitan el acercamiento a la realidad conforme emergen nuevos e inesperados aspectos, por lo que el diseño de investigación tiene necesariamente que ser abierto, modalidad constitutiva de esta línea de pensamiento. Las técnicas de recolección de datos seleccionadas -observación participante, observación no participante y entrevistas-, son adaptables tanto a los variados escenarios escogidos, como a las personas de diferentes trayectorias vitales y profesionales que se verán implicadas en este estudio, interactuando con la investigadora. La teoría contrastada propia de este enfoque, está en consonancia con el proceso de investigación, en el que todos los pasos van efectuándose paralelamente, es decir, conforme se recogen datos se extraen interpretaciones, se contrasta el marco teórico con las categorías emergentes, y se toman nuevas decisiones con respecto a la muestra, eligiendo puntos de observación o informantes, en función de los aspectos en que se desea profundizar. En este sentido, la elección de situaciones observables y de los sujetos a entrevistar, va creándose conforme avanza el trabajo, siempre desde la negociación y complicidad con los informantes, condición de la investigación cualitativa. Por último, en cuanto a la generación de teorías, la peculiaridad del enfoque elegido es que no persigue postular verdades únicas y generalizables, sino aportar un conocimiento que venga a enriquecer el bagaje teórico del campo de estudio.

4.2.2. Modalidad de investigación: su relación con los cuestionamientos que generan el estudio y los propósitos que pretenden alcanzarse

Dentro del enfoque *comprensivo-interpretativo*, la modalidad de investigación seleccionada es el *análisis lingüístico-semántico*. Se trata de comprender “al otro”, y de hacerlo a través del lenguaje, pues la creación de sentido se produce a través de un proceso lingüístico. La hermenéutica, en tanto que disciplina interpretativa, persigue la aproximación al sentido de un texto oral o escrito con la mayor precisión posible, atendiendo al emisor-autor y al contexto. Como explica Gadamer (1993), la interioridad del individuo se construye con palabras, siendo el lenguaje su expresión inteligible. Si bien las expresiones artísticas donde no interviene el lenguaje son otros modos de expresión y comprensión del mundo interno de un individuo, la hermenéutica se configura como la actividad interpretativa que permitirá abordar los propósitos de esta investigación, formulados a través de preguntas tales como: ¿Qué parte de la vida actual explica el contacto con el cuento contado? ¿Encuentra el ciudadano hoy respuesta a sus inquietudes escuchando historias literarias? ¿Qué procesos internos desencadena una historia en quien la recibe?

A la hora de buscar respuestas a estas cuestiones mediante la relación con los informantes, nunca se perderá de vista que, como nos dice Gadamer (1993), una auténtica conversación implica escuchar con suficiente atención al interlocutor como para entender lo que expresa, permitiendo que desarrolle sus opiniones, siendo el lenguaje la vía para conversar, escuchar y comprender, y la interpretación la forma de realizar la comprensión.

Cabe remarcar antes de nada que el corazón de esta investigación es el cuento contado, es decir, la narración oral de una historia, más aún, la palabra narrativa que, como ya se ha visto en el marco teórico, surge en el momento mismo del nacimiento del lenguaje. Desde sus orígenes, la narración persigue explicar el mundo, esto es, interpretar la realidad. Cada grupo social, a lo largo de los diversos momentos históricos ha elaborado sus interpretaciones y construido significados empleando el lenguaje. La pertinencia de esta modalidad de investigación resulta obvia atendiendo a sus pretensiones y a la naturaleza del objeto de estudio.

Como ya se ha dicho, no se persigue en este trabajo una conclusión ni unívoca ni cerrada, tampoco definitiva y generalizable. Sus tesis, en consonancia con la modalidad investigativa, serán la consecuencia del diálogo establecido por la investigadora con los testimonios orales recogidos, empleando un análisis comparativo, elemento privilegiado del método hermenéutico. Para Schleiermacher (2002), el intérprete -en este caso, la investigadora-, establece una multiplicidad de significados que están más allá de los propios textos y de sus emisores, combinando diversos puntos de vista en consonancia con el momento histórico.

Para establecer tal diálogo entre los datos obtenidos en el campo de estudio y, consecuentemente, generar conocimiento práctico, se lleva a cabo el análisis inductivo propuesto por la *Teoría Fundamentada* (Glasser y Strauss, 1967; Strauss y Corbin, 1990; Sirvent, 2006), cuyas estrategias de actuación son el *Método Comparativo Constante* y el *Muestreo Teórico*. Esta perspectiva propicia la generación de teoría práctica a partir de un proceso en espiral en el que los datos se recogen y analizan continuamente, identificando categorías y observando sus relaciones mediante comparaciones sucesivas. Asimismo, el muestreo teórico permite que el investigador seleccione nuevas fuentes de información en función de sus características y su potencialidad para completar, depurar, o clarificar los conceptos ya desarrollados. Es decir, de manera simultánea se recogen, codifican y analizan datos, desarrollando conceptos. Comparando de manera continua los significados emergentes, se reconocen sus propiedades, se examinan sus interrelaciones y se va generando teoría congruente.

4.3. Contextos en los que se desarrolla la investigación

Esta investigación estudia situaciones dinámicas ajenas a una realidad objetiva. Los hechos susceptibles de ser observados e interpretados son resultado de la construcción que de la realidad hacen los informantes y la investigadora, desarrollándose dentro de contextos específicos que vienen determinados por el momento histórico, político, social y cultural. En opinión de Saintout y Díaz (2003), “en las ciencias sociales no es sólo el observador el que interfiere en el proceso de observación, sino que el propio objeto se sitúa siempre en un contexto histórico determinado marcando la observación” (p. 87). Por tanto, siguiendo a este autor, se considera que el espacio y el tiempo en que se acota el objeto de estudio se desarrolla, configuran un contexto global compuesto por una

serie de subcontextos que intervienen en la construcción de sentido, debiendo ser, por tanto, definidos y acotados.

4.3.1. Contexto global

Los escenarios públicos en los que se cuentan cuentos constituyen el marco global en el que se desarrolla la presente investigación.

4.3.2. Contexto local

Dentro del marco global señalado, se sitúa el contexto local de la investigación en los festivales de cuentos, los ciclos de narración y las acciones puntuales donde se cuentan cuentos, seleccionado aquellos festivales en los que la investigadora participa como espectadora o como narradora (situación íntimamente relacionada con el muestreo por conveniencia seleccionado, tal como se indica en el punto 4.2.1).

Dadas las semejanzas y puntos en común entre el movimiento narrativo en España y en Francia, se abordan escenarios en ambas realidades, con el objetivo de encontrar las similitudes que puedan conducir a la elaboración de presupuestos teóricos más amplios.

4.3.3. Contexto institucional

Se convocan, a efectos de esta investigación, instituciones implicadas en la programación de espectáculos de cuentos: bibliotecas municipales, asociaciones culturales que gestionan festivales, y concejalías de ayuntamientos que programan sesiones de cuentos en colegios o en espacios públicos. Las acciones llevadas a cabo en la investigación no interfieren en el desarrollo de los correspondientes inventos.

4.3.4. Contexto temporal

El trabajo de campo se realizó durante dos años y medio, entre mayo de 2014 y diciembre de 2016, abarcando de manera simultánea, durante este período de tiempo, las diferentes modalidades de recolección de datos.

4.3.5. Contexto poblacional

El contexto poblacional está integrado por los diferentes agentes implicados en la

ejecución del hecho narrativo. Es decir, para que se cuenten cuentos es necesario que exista al menos, un narrador y uno o varios receptores-escuchadores de la historia. Cuando además el acto de contar se realiza de manera pública, se requiere de un organizador-promotor del evento, un narrador y un público. Estos tres grupos poblacionales se integran, por tanto, en el contexto de la investigación.

4.4. Métodos y técnicas de recolección de datos

Conforme el tipo de interrogantes que dan inicio a esta investigación, interesa recoger de primera mano los discursos de los informantes, y las evidencias observables para interpretarlos, como se ha indicado anteriormente, en el marco de la modalidad *análisis lingüístico-semántico*. Este panorama requiere de una mirada en constante actitud indagatoria de la cultura que capte el sentido social del cuento en la actualidad, por ello se opta por un diseño de investigación cualitativo de corte etnográfico.

4.4.1. Método etnográfico

La realidad humana y social es fundamentalmente cultural, y el modo en que la sociedad vivencia nuestro objeto de estudio, también. El cuento contado está inmerso en las diferentes culturas, mostrando particularidades propias de cada una de ellas, pero arrojando al mismo tiempo características comunes en todas. Las propias serían las derivadas de los contextos y usos concretos del cuento contado en cada cultura, los estilos de cuentos, las temáticas, su función social. Las comunes, como se ha visto en el marco teórico, serían la importancia de lo narrativo, de la narración de historias, para el ser humano independientemente de su contexto cultural, y las semejanzas en los tipos de cuentos. El método etnográfico define la realidad de manera cultural, permite el acercamiento al objeto de estudio en tanto que ofrece herramientas apropiadas para observar y describir la situación que nos ocupa. Desde la indagación en los eventos y personas implicadas, desde la observación de reacciones, comportamientos, circunstancias, coyunturas, opiniones, etc. se intenta comprender el objeto de estudio en un proceso de construcción de conocimiento basado en la búsqueda de interrelaciones que miren la realidad de manera holística, propiciando la reflexión dentro del campo del saber en que se enmarca la narración oral. Por tanto, el proceso de investigación tendrá lugar en el contexto natural de la situación que nos ocupa,

aproximándose sistemáticamente a su comprensión global.

Del Rincón (1977) señala el carácter fenomenológico de la investigación etnográfica, dado que el punto de vista de los participantes determina la descripción de los fenómenos sociales estudiados. El etnógrafo precisa observar durante un período largo de tiempo la realidad a interpretar, combinando las técnicas de recolección de datos con la revisión de referentes teóricos que permitan el acercamiento a la complejidad del objeto de estudio. En cuanto a dichas técnicas, tendrán que permitir el carácter inductivo propio de la etnografía, basado en la experiencia y exploración de la situación estudiada, lo que implica necesariamente una inmersión en el contexto en primera persona.

Una de las estrategias más importantes en la recolección de datos dentro de la metodología etnográfica, es la observación participante como herramienta para la descripción de acontecimientos, circunstancias y contextos sociales. Combinada con la observación no participante y las entrevistas que ofrecerán el punto de vista de los informantes, la interacción de la investigadora con el objeto de estudio asegurará el carácter fenomenológico de la etnografía, teniendo presente en todo momento la flexibilidad y apertura que requiere una investigación de este tipo, cuyo reflejo también se dejará notar en el análisis de los datos.

4.4.2. Técnicas para recoger información y su reducción a datos significativos

De acuerdo con Albert (2007), los datos se recogen, en un estudio cualitativo, en dos etapas: a) la inmersión en el contexto de estudio primero; y b) la posterior recolección de los datos de análisis. Para ello, el investigador tiene a su alcance diferentes tipos de técnicas e instrumentos, siendo la elección de las mismas una parte esencial del planteamiento de la investigación. En el caso de este trabajo, la inmersión en el contexto se venía produciendo desde hacía años, al ser la narración oral la principal ocupación profesional de la investigadora, si bien el planteamiento de la presente investigación la enfrentó a un reto indagatorio que, en sí mismo, implicó una diferente manera de observar esta realidad. En todo caso, la posibilidad de acceder a situaciones observables, y el conocimiento previo de las circunstancias que suelen rodearlas, facilitó la puesta en marcha del trabajo de campo y la elección de las técnicas de recolección de datos que se detallan a continuación.

4.4.2.1. Entrevistas abiertas

La entrevista, en tanto técnica para recoger información, es entendida en esta investigación como instrumento que facilita el acceso a las ideas, creencias, opiniones e interpretaciones de los entrevistados, considerando que, conforme a las preocupaciones de los etnógrafos postmodernistas, y tal como defienden Fontana y Frey (2005), el foco debe estar en las voces de los informantes. Por ese motivo, cada entrevista se adapta al entrevistado, intentando percibir en un primer momento cuál puede ser el tema de inicio de la conversación, para después permitir un flujo de contenidos basado en los conocimientos del informante, en su forma de percibir los temas abordados, y en sus reflexiones al respecto. Fernández (2001) describe la entrevista dentro de la investigación cualitativa con estas palabras:

La entrevista, desde la perspectiva del paradigma citado, constituye el fluir natural, espontáneo y profundo de las vivencias y recuerdos de una persona mediante la presencia y estímulo de otra que investiga, quien logra, a través de esa descripción, captar toda la riqueza de sus diversos significados. (p. 15)

Convinando con Denzin y Lincoln (2005) que la entrevista es “una conversación, es el arte de realizar preguntas y escuchar respuestas” (p. 643), se optó por la entrevista no estructurada, pues su flexibilidad permite una mayor adaptación tanto a las características de los entrevistados como a la modalidad de investigación. Además, como asegura Vargas Jiménez (2012), en la entrevista no estructurada “destaca la interacción entrevistador-entrevistado el cual está vinculado por una relación de persona a persona cuyo deseo es entender más que explicar” (p. 127).

En las entrevistas dialogadas se distingue entre: entrevistas a narradores profesionales; entrevistas a programadores; entrevistas a público.

4.4.2.2. Observación participante y Observación no Participante

La implicación profesional de la investigadora en el objeto de estudio condujo a considerar pertinente investigar desde la observación participante (OP) y la no participante (ONP).

Desde la óptica de la **observación participante** DeWalt y DeWalt (2002) opinan que:

La meta para el diseño de la investigación usando la observación participante como un método, es desarrollar una comprensión holística de los fenómenos en estudio que sea tan objetiva y precisa como sea posible, teniendo en cuenta las limitaciones del método (p. 92).

Respondiendo a estos autores, la comprensión de la realidad estudiada está influida por el hecho de que la investigadora está ya inmersa en la misma, dada su trayectoria dentro de ella. No obstante, la visión indagatoria trató de separarse en lo posible de aquello que podría considerarse testimonio personal, de los hechos observables.

El papel de la investigadora en la observación participante supuso que, durante el ejercicio de su actividad profesional, es decir, cuando contaba cuentos en público, registraba en un cuaderno de campo las impresiones acerca de todo lo sucedido. En el momento de dirigir las observaciones se tuvo en cuenta las opiniones de Angrosino y DePerez (citados por Kawulich, 2006), eligiendo la observación selectiva, ya que según estos autores permite sistematizar la observación y concentrarse en diferentes actividades. Se consideró que trabajando de este modo sería más fácil tomar distancia y separar el papel de investigadora del de narradora, para acceder con una mayor precisión a la realidad observable. Según Kawulich (2006):

La calidad de la observación participante depende de la habilidad del investigador para observar, documentar e interpretar lo que se ha observado. Es importante que en etapas tempranas del proceso investigativo el investigador tome notas de campo de observaciones precisas, sin imponer categorías preconcebidas de su propia perspectiva teórica, pero sí permitirles emerger de la comunidad en estudio. (párr. 32)

Según todo lo dicho, se focalizó la observación en torno a criterios preestablecidos que permitieran estructurarla, pero dejando abierta la posibilidad de incorporar nuevos parámetros, para no excluir aquellos elementos no tenidos en cuenta en un principio, pero surgidos en el transcurso del trabajo. Las anotaciones recogían datos sobre las características del lugar donde se desarrollaba la actividad y su adecuación al hecho de narrar; las reacciones del público antes, durante y después del espectáculo; las relaciones y vínculos con dicho público, las conversaciones mantenidas antes y después de contar; las acciones de los organizadores antes, durante y después del espectáculo;

el modo de anunciar el evento, la presencia del mismo en los medios de comunicación; los eventuales comentarios surgidos con otros profesionales presentes; y cuantos sucesos imprevistos pudieron ocurrir, desde la vivencia como narradora implicada en el desarrollo de tales acontecimientos, teniendo en cuenta que aunque la presente investigación se concreta en un tiempo limitado, tanto el registro de los datos observables como su interpretación, se han visto influidos por la experiencia adquirida en el campo de estudio desde el año 2002.

En la **observación no participante**, situaba a la investigadora en los lugares a estudiar, normalmente sin que fuera necesario identificarse como tal, pasando por una persona del público, con la intención de abordar la situación de una manera global, atendiendo a todos los factores a analizar. Tomando mayor distancia que en la observación participante, se tuvo en cuenta, como señalan DeWalt y DeWalt (2002), las oportunidades de observación que proporcionaba cada lugar, el tipo de personas que concurrían, su representatividad en el estudio, y las estrategias para registrar y analizar los datos que incluían diálogos abiertos, normalmente breves e informales, inmersos en la situación concreta de cada momento. El cuaderno de campo resultante de la ONP sistematizaba en cada registro datos acerca de: lugar donde se desarrolló la actividad, tamaño, acústica, condiciones favorables y desfavorables; el número de público, edades, puntualidad, forma de situarse en el espacio, comportamiento durante la sesión de cuentos, reacciones, comentarios al acabar el espectáculo, modo de abandonar el lugar (rápido, lento, gradual, quiénes se quedaban a conversar con el narrador o con otras personas del público, etc.); y los hechos puntuales y únicos de cada situación. En cuanto al narrador que contaba en cada ocasión, se registraba su manera de aguardar el comienzo de la sesión, de organizar el espacio, de recibir al público, su forma de contar, sus recursos escénicos, sus dotes comunicativas, su manera de terminar, si establecía o no contacto directo con el público al acabar, las conversaciones informales mantenidas con otras personas, antes o después, así como las eventualidades surgidas. Cuando la situación lo permitió, se registró también las conversaciones mantenidas con el equipo de organización, y/o con el equipo técnico. Dichas conversaciones se distinguen de las entrevistas, pues con ellas se pretendía extraer pensamientos, impresiones, comentarios espontáneos, no influidos por la presencia de la investigadora, con el fin de acceder con la mayor naturalidad posible, a la realidad observada. Asimismo, se fijó la atención en

la forma de divulgar el evento, y la presencia del mismo en los medios de comunicación. En el cuaderno de campo, junto a los datos objetivables, se añadían las primeras interpretaciones de lo observado, con el objetivo de construir argumentos conducentes a la identificación de categorías de análisis.

4.4.2.3. Sondeo en las redes sociales

En estas primeras décadas del siglo XXI las redes sociales son sin lugar a dudas un marco de socialización. Si bien es verdad que una gran mayoría de personas aún no las utilizan, no es menos cierto que los usuarios aumentan a buen ritmo en todo el mundo. Quienes las han incorporado a sus vidas evidencian en sus hábitos cotidianos la influencia que causan. En opinión de Castells (2009), todo el mundo se ve afectado por el influjo global de estos sistemas sociales. Las redes han modificado formas de comportamiento, modos de comunicación. El periodismo se interesa por lo que sucede dentro de ellas, por las publicaciones que adquieren más repercusión y popularidad, hasta el punto de incluirlas en las noticias televisadas, radiofónicas o escritas. Algunas investigaciones las utilizan como fuentes primarias, y no son pocos los estudios existentes que examinan las ventajas y desventajas que ofrecen en la investigación social. Además, se han desarrollado plataformas y aplicaciones con el fin de manejar y analizar los datos obtenidos a través de ellas.

Estos motivos, unidos a los comentados en el capítulo tercero acerca de las narrativas personales desarrolladas en las redes sociales, me llevan a valorar la posibilidad de sondear la opinión de los usuarios de Facebook, la red más utilizada en el mundo con casi mil millones de usuarios, como fuente de información.

4.4.2.4. Análisis documental

El análisis de documentos es otra técnica habitual en los estudios etnográficos, habitualmente considerada como un apoyo a la observación. Básicamente consiste en un rastreo de materiales en formato papel, vídeo, audio, ya sean producidos por los miembros de la comunidad estudiada o por el propio investigador.

Los documentos analizables pueden ser muy diversos, tal como propone San Fabián (1992): “cartas, memorias, autobiografías, periódicos, diarios, libros de texto, notas de

suicidio, artículos, epitafios, casos, historias de vida, historias médicas, panfletos políticos, publicaciones oficiales, fotografías, películas, listas, registros, directorios, agendas” (p. 35), pues todos ellos, potencialmente, ofrecen una información variada que necesariamente hay que contemplar.

Dentro de esta variedad es posible trabajar con documentos oficiales y con documentos personales. Ambos tienen que examinarse teniendo en cuenta un aspecto fundamental: los documentos oficiales pueden ofrecer simplemente visiones “deseables” y los documentos personales pueden ofrecer simplemente visiones “autocomplacientes”.

Por tanto, más allá de la muestra de esta investigación, se valora la posibilidad de acceder a opiniones, reflexiones o declaraciones en torno al objeto de estudio que hayan sido vertidas por personas de confiabilidad contrastada, se encuentren publicadas, y puedan contribuir a enriquecer los datos hallados de manera directa. A la hora de elaborar el plan de investigación la puerta está abierta a los diferentes formatos que ofrece el generoso caudal de información que caracteriza a la sociedad postmoderna, lo que incluye videos, películas, artículos, entrevistas, etc., sometiendo siempre a un filtro de calidad los posibles materiales a incluir como datos analizables. Esto significa que únicamente se tendrán en cuenta los documentos publicados por medios especializados en narración, por autores pertenecientes al gremio o afines a él, así como aquellos que no siéndolo, ofrezcan un material elaborado bajo parámetros de rigurosidad y verosimilitud.

4.5. Población y muestra seleccionada

En la *Teoría Fundamentada* la recogida de datos va configurando el tamaño de la muestra final. Autores como Glasser (1992) y Coyle (1997) convienen en que el investigador desconoce el tamaño final de la muestra al inicio de la investigación. La metodología del muestreo teórico implica la toma de decisiones respecto a la muestra conforme se va generando teoría, de tal manera que se define y amplía ante la necesidad de más información. El tamaño de la muestra no es tan relevante como la calidad de la información obtenida, y la sensibilidad investigativa de quien la analiza.

Por este motivo, el plan de investigación delimita los lugares de los que extraer la muestra, pero no la concreta en términos cuantificables, pues el proceso de

descubrimiento de variables irá determinándola de manera selectiva, dirigiéndola hacia los temas que van apareciendo en la teoría emergente. Siguiendo a Glaser (1978) se tiene en cuenta que pueden aparecer nuevas líneas de recogida de la información, y que la actitud de la investigadora ha de ser flexible y abierta para adaptarse a las imprevistas direcciones a seguir. La muestra final se define conforme se establecen categorías y se logra su saturación a través del análisis comparativo constante.

En consonancia con lo anterior, se decide que narradores, programadores y público -en un número a concretar conforme avance la investigación-, presentes en 16 eventos de España y 4 de Francia, constituyan la población y muestra de este trabajo en su momento inicial, pudiendo ser incluidos en la misma durante el transcurso de la investigación, tanto acontecimientos no previstos como individuos hallados en otros contextos.

Los eventos seleccionados son eminentemente festivales de narración oral, escogidos por las diferencias que presentan en cuanto al modo de organizar y elaborar su programación. Los hay de pequeña, media y larga trayectoria. Se han seleccionado también bibliotecas y ferias del libro, dos históricos escenarios para la narración oral. Como posibilidades representativas de tendencias más recientes de programación de cuentos contados, se escoge un museo y un proyecto educativo que se inserta en la escuela, y estando promovido por un ayuntamiento, se apoya en la narración de cuentos entre otras herramientas, para la educación en valores.

En las Tablas 4.2 y 4.3 se relacionan las 20 situaciones de partida consideradas globales, en tanto cada una contiene, a su vez, diversos espectáculos/sesiones de cuentos, es decir, un número diverso y variable de situaciones susceptibles de observar y analizar. La cantidad de registros generados en cada uno de ellos vendrá determinada por el desarrollo del análisis de los datos, así como por las circunstancias que confluían en su desarrollo, y se concretará en el capítulo 5.

Tabla 4. 2

Muestra seleccionada en España

ESPAÑA		
Evento	Lugar	Fecha
II Festival “Palabras al Vuelo”	Lanzarote (Canarias)	Octubre 2014
III Festival “Palabras al Vuelo”	Lanzarote (Canarias)	Octubre 2015
IV Festival “Palabras al Vuelo”	Lanzarote (Canarias)	Octubre 2016
Ciclo de narración para adultos	Zamora (Castilla y León)	Octubre 2014
Bibliotecas municipales de Salamanca	Salamanca (Castilla y León)	Noviembre 2014
Biblioteca municipal de Arrecife	Lanzarote (Canarias)	Marzo 2015
Ciclo de cuentos para educar en igualdad	Lanzarote (Canarias)	Curso 14/15
Ciclo de cuentos para educar en igualdad	Lanzarote (Canarias)	Curso 15/16
Biblioteca de Corralejo	Fuerteventura (Canarias)	Abril 2015
XXVI Feria Insular del Libro	Fuerteventura (Canarias)	Abril 2015
XXVII Feria Insular del Libro	Fuerteventura (Canarias)	Abril 2016
XXIV “Maratón de los cuentos de Guadalajara”	Guadalajara (Castilla La Mancha)	Junio 2015
XXV “Maratón de los cuentos de Guadalajara”	Guadalajara (Castilla La Mancha)	Junio 2016
Museo Etnográfico de Castilla y León	Zamora (Castilla y León)	Octubre 2015
Festival “Alcalá cuenta” 2016	Alcalá de Henares (Madrid)	Abril 2016
XXI “Festival del cuento de Los Silos”	Tenerife (Canarias)	Diciembre 2016

Tabla 4. 3

Muestra seleccionada en Francia

FRANCIA		
Evento	Lugar	Fecha
VI Festival “Sous le tilleul”	Gagnières (Gard)	Julio 2015
Festival “X Fête mondial du conte”,	Montbéliard (Doub)	Marzo 2016
XXII Festival “Paroles de conteurs”	Vassivière (Limousin)	Julio 2016
X Festival “Contes et musiques dans la cité”	La Martinica (Antillas francesas)	Octubre 2016

4.6. Fuentes de información

4.6.1. Fuentes primarias

Las fuentes primarias, es decir, las recogidas directamente por la investigadora en los contextos previstos, son las entrevistas, la OP, y la ONP. Dentro de las entrevistas se distinguen tres categorías: narradores, programadores y público.

4.6.1.1. Entrevistas a narradores profesionales

Entrevistas a narradores que hablan en español y narradores que hablan en francés, entendiendo la figura del narrador como un personaje a la vez local e internacional, es decir, transmisor de una particularidad local y, al mismo tiempo, capaz de desarrollar su labor en cualquier lugar del mundo. La concepción postmoderna de aldea global nos obliga a no perder de vista esa perspectiva, por más que sea necesaria la acotación a la hora de realizar una investigación. Resulta muy interesante esa capacidad del cuento para traspasar fronteras, y por ello, escuchar voces de distintos idiomas y orígenes, me pareció fundamental.

4.6.1.2. Entrevistas a programadores

El punto de vista de las personas que han propiciado que el cuento contado se enmarque en las programaciones culturales es importante. Se ha busca a directores de festivales, programadores de ciclos de narración para adultos, bibliotecarias y funcionarios públicos que han programado sesiones de cuentos en proyectos educativos y sociales.

4.6.1.3. Entrevistas a público

Los testimonios del público presente en los eventos señalados, y en aquellos que sin estar previstos acontezcan, son una importante fuente de información para esta investigación. La vivencia del escuchador de cuentos es foco principal de atención a la hora de recoger datos analizables. Interesa saber por qué acude a escuchar, cómo lo hace, qué implica dentro de su cotidiano, con qué frecuencia asiste, qué tipo de situación vive, qué espera, qué proyecta, qué significado construye a partir de las situaciones donde se cuenta, etc. El público es el destinatario del cuento contando, y por ello,

elemento indispensable del engranaje que permite el desarrollo de la narración oral en tanto que actividad artística y cultural. Cabe señalar que a la hora de entrevistar, se buscan preferentemente los testimonios del público adulto. Ocasionalmente pueden recogerse las palabras de jóvenes o niños, pero no serán prioritarias para este estudio.

4.6.2. Fuentes secundarias

Como fuentes secundarias se entienden aquellas informaciones producto de la acción de otras personas, organizaciones o instituciones. Se utilizarán en caso de constituir una referencia confiable, proveniente de emisores que investiguen, teoricen o pretendan profundizar en la narración oral desde la reflexión teórica. Serán seleccionados por aportar posibilidades no abordables por la investigadora, cuestiones de interés que vengán a ampliar o reforzar los hallazgos de las fuentes primarias, o testimonios destacables de personas a las que no se tiene acceso directo.

En tanto que secundarias, en este trabajo se distinguen dos tipos de fuentes:

4.6.2.1. Fuentes audiovisuales

En este apartado se incluirían videos, películas, documentales, grabaciones de audio, podcasts, y cd's, que registren material remarcable.

4.6.2.2. Fuentes textuales

Las fuentes secundarias textuales serían fundamentalmente: entrevistas a personas relacionadas con la narración o el objeto de estudio; artículos de estilo testimonial; publicadas en medios impresos u *online*, pero también (aunque en menor medida) cualquier otro texto aparecido durante el transcurso de la investigación susceptible de aportar información interesante. La variedad de documentos que permiten extraer datos es amplia, como se apuntaba en el apartado 4.4.2.4., aunque solo se valorarán aquellos que provengan de fuentes confiables.

4.7. Cronograma de la investigación

El tiempo es la primera limitación de una investigación. El cronograma a seguir y los períodos destinados a cada actividad se detallan en la siguiente tabla.

Tabla 4. 4
Cronograma

	2014			2015				2016				2017		
<i>TRIMESTRE</i>	2T	3T	4T	1T	2T	3T	4T	1T	2T	3T	4T	1T	2T	3T
Delimitación del tema														
Estado de la cuestión														
Elaboración del proyecto de investigación														
Búsqueda de referencias documentales														
Lectura de documentos														
Trabajo de campo														
Análisis de los datos														
Redacción de la memoria														
Defensa														

Capítulo 5

Trabajo de campo y recolección de datos en la fase exploratoria

Este capítulo desarrolla los siguientes puntos:

5.1. Trabajo de campo y recolección de datos

5.1.1. Informe de las entrevistas abiertas

5.1.1.1. Entrevistas a narradores profesionales

5.1.1.2. Entrevistas a programadores

5.1.1.3. Entrevistas a público

5.1.2. Informe del cuaderno de campo: Observación Participante y Observación No Participante

5.1.3. Informe del sondeo en las redes sociales

5.1.4. Informe del análisis documental

5.1.4.1. Fuentes audiovisuales

5.1.4.2. Fuentes textuales

5.1. Trabajo de campo y recolección de datos

Tan importante como establecer de manera rigurosa el problema de investigación, el diseño metodológico y el análisis de los datos, es el abordaje del trabajo de campo, fase primordial de la investigación etnográfica. Para Stocking (1993) el trabajo de campo es una situación metodológica, un proceso en sí mismo que comprende una sucesión de acciones, de comportamientos y de acontecimientos, que no pueden ser controlados en su totalidad por el investigador. Esta cualidad, la imprevisibilidad fruto de las relaciones que se establecen entre personas, es una de sus características intrínsecas. En este sentido, tal como afirma Jociles (1997), la investigación etnográfica es algo vivo, pues implica una relación entre el etnógrafo y los informantes -sujeta a aspectos éticos- de cuyo desarrollo dependerá la aplicación de las distintas técnicas de recolección de datos.

Sin perder de vista esta cualidad, el trabajo de campo se fue desarrollando conforme al muestreo por conveniencia descrito en el apartado 4.5. Aunque el punto de partida estuvo focalizado en las situaciones seleccionadas descritas en las Tablas 4.2 y 4.3 incluidas en el citado apartado, la elección de los entrevistados no se circunscribió a esos momentos, sino que fue definiéndose en consonancia con el desarrollo global de la investigación. Como ya se ha explicado, el muestreo teórico no es un plan cerrado y acotado, sino que constituye un proceso en el que los resultados arrojados por el análisis comparativo generan nuevas elecciones. A esto Glaser y Straus (1967) lo llaman “estrategia selectiva”. Al principio de la investigación se determinan ciertas situaciones de observación, sujetos y documentos, tras cuyo análisis mediante el MCC surgen interrogantes que conducen al investigador a la selección de otras situaciones y participantes que se sumarán a la muestra. Velasco y Díaz de Rada (2006) explican que el trabajo de campo, en tanto que situación transformadora, convierte al investigador en un receptor de mensajes con competencia para reproducirlos compresiblemente. El trabajo de campo permite al investigador comprender el fenómeno que estudia, de manera que según avanza en el proceso, se replantea la muestra, cuyo tamaño final no depende de la cantidad de registros sino de su calidad, de su pertinencia, finalizando el trabajo de campo cuando el análisis e interpretación de los datos conduce a la saturación de datos y a la extracción de “teoría emergente”.

En este capítulo se describen las estrategias de inserción al campo y los métodos de aplicación, detallándose las muestras recogidas en cada modalidad de recolección de datos.

Las cifras totales son las siguientes:

- Se han observado **26** eventos
- Se ha entrevistado a:
 - 43** narradores
 - 14** programadores
 - 99** personas del público
- El sondeo a través de redes sociales consta de **111** registros
- A través del análisis documental (audiovisual: 25 y textual: 48) se han recogido **73** testimonios

5.1.1. Informe de las entrevistas abiertas

Como se explicitó en el capítulo anterior, se establecen tres categorías de entrevistas abiertas: entrevistas a narradores profesionales; entrevistas a programadores; entrevistas a público.

Tuvieron lugar en muchas ocasiones, durante la celebración de los eventos de la muestra seleccionada, pero no siempre. Con muchos de los entrevistados se concertó una cita aprovechando otras circunstancias para lograr el encuentro. Se dio también la circunstancia de hallar de manera fortuita y en absoluto premeditada sujetos entrevistables desde el punto de vista de su idoneidad para la investigación, hecho que se aprovechó siempre que fue posible.

Dentro de los entrevistados hay diferentes nacionalidades, además de españoles y franceses se encuentran aquellas personas provenientes de países de habla hispana y francófona con los que surgió la oportunidad de conversar durante la realización del trabajo de campo.

Las conversaciones mantenidas perseguían tratar los temas que aborda esta investigación teniendo en cuenta que en la entrevista, entendida desde la perspectiva cualitativa, “el sujeto no recita su vida, sino que reflexiona sobre ella cuando la cuenta” (Bertaux, 1999, p. 10). El diálogo permitía tal introspección, adecuando las preguntas al contenido que el entrevistado proponía conforme avanzaba en su relato, asumiendo que como señala Fernández (2001): “La entrevista cualitativa es holística, en la medida que la persona entrevistada puede referirse con la intensidad que lo desee a todos los aspectos que sean significativos en su mente” (p. 19). En el caso de los entrevistados que fueron elegidos por su contexto vital y profesional, además de por su perfil identitario y artístico, la conversación procuró también resaltar aquellos aspectos en los que podían aportar información relevante y característica.

5.1.1.1. Entrevistas a narradores profesionales

El encuentro con los narradores profesionales se produjo en diferentes circunstancias. En ocasiones ocurrió dentro de los eventos observados y registrados en el cuaderno de campo, pero también se dieron durante encuentros casuales que propiciaron la entrevista, o bien por teléfono, cuando habiendo escogido a un narrador determinado no se halló el modo de tener un encuentro personal. De manera excepcional se recurrió a la interacción por escrito, vía correo electrónico, bien porque los informantes así lo prefirieron, bien por la dificultad para comunicarnos de otro modo. Estos casos llegaron en la última fase de la investigación, en los últimos meses, y para ellos se formuló un cuestionario con preguntas relevantes surgidas en las entrevistas abiertas realizadas hasta ese momento.

Dentro de los narradores entrevistados hay diferentes nacionalidades. Entre los hispanohablantes hay narradores de Chile, Argentina, Camerún; y de las siguientes comunidades autónomas españolas: Andalucía, Castilla y León, Castilla La Mancha, Comunidad Valenciana, Cataluña, Comunidad de Madrid y Canarias. Los narradores francófonos provenían de: Lyon, Altos Pirineos, Pirineos Atlánticos, Marsella, Región parisina, y La Martinica (Antillas francesas) dentro del territorio francés; y de los países de Togo, Senegal y Costa de Marfil.

El informe final de entrevistas a narradores arroja las siguientes cifras:

Total de narradores profesionales entrevistados: 43

Distribuidos de la siguiente manera:

- Narradores de habla hispana y francófona en entrevista abierta: **38** (21 hispano-hablantes y 17 francófonos).
- Narradores de habla hispana en entrevista por teléfono: **2**
- Narradores de habla hispana en entrevista por correo electrónico/cuestionario: **3**

A continuación, se muestra el cuestionario empleado en este último caso:

Cuestionario para narradores

- ¿Cuándo empezaste a contar?
- ¿Cómo llegó el cuento contado a tu vida? ¿Te contaban de pequeño, en casa o en el colegio? ¿Tuviste otro tipo de contacto con los cuentos? ¿Qué lugares, qué situaciones? ¿Los conociste siendo adulto? ¿Cómo, dónde?
- ¿Qué te atrajo del mundo de cuento para decidir convertirlo en tu profesión o para convertirlo en una activa afición?
- ¿Por qué cuentas?
- ¿Cuál es el público más numeroso? En relación al público familiar -infantil, ¿ha habido cambios en la edad de los asistentes? ¿Qué evolución has visto en el público desde que empezaste? Distingue entre público familiar y adulto.
- El público que va a los cuentos, ¿lleva a público nuevo a las sesiones?
- ¿En qué medida consideras que el público está creciendo o decreciendo?
- ¿Qué dirías de la calidad de escucha del público?
- ¿Las sesiones de cuentos crean vínculos? Entre narrador-escuchantes, entre diferentes escuchantes, entre narradores... (Niños, jóvenes, adultos)
- ¿Qué tiene el hecho de contar que le convierte en un potencial generador de emociones?

- ¿Momentos interesantes, anécdotas, sucesos extraordinarios acontecidos durante o después de una sesión de cuentos?
- Además de los espacios habituales para contar (bibliotecas, colegios, centros culturales) ¿crees que los cuentos están llegando a nuevos espacios, o insertándose en momentos / situaciones nuevas?, ¿cuáles? ¿por qué?
- El cuento, ¿qué sentido puede tener hoy en día, en una sociedad dirigida y seducida fundamentalmente por la imagen y el mundo virtual?
- ¿Qué marco cultural cubren, o podrían cubrir los espectáculos de cuentos? Es decir, dentro de la oferta cultural existente, ¿qué proponen los cuentos, qué ofrecen, qué les distingue?
- ¿Quieres añadir alguna cosa?

5.1.1.2. Entrevistas a programadores

Durante los eventos observados no resultó fácil entrevistar a los programadores, dado el aluvión de trabajo y compromisos a que estaban sometidos en ese momento. Aun así, se logró conversar con algunos de ellos, si bien es cierto que casi siempre ocurrió una vez concluidos los eventos, e incluso en otro lugar y momento temporal.

Dado que interesaba conocer particularidades de otras programaciones no incluidas en la muestra y en consonancia con el principio del “muestreo teórico” bajo el que se han seleccionado los sujetos durante todo el estudio, se contactó también con programadores de festivales y ciclos de cuentos no visitados durante la investigación. Para realizar estas entrevistas se recurrió al contacto telefónico y al correo electrónico, ante la imposibilidad de un encuentro personal. Para las entrevistas por escrito, se elaboró un cuestionario con preguntas pertinentes para la investigación.

Las entrevistas a programadores se concretan de esta manera:

Total de programadores entrevistados: 14

Según la siguiente organización:

- Programadores españoles en entrevista directa: 4
- Programadores españoles en entrevista por teléfono: 2
- Programadores españoles en entrevista por correo electrónico/cuestionario: 6
- Programadores franceses en entrevista directa: 2

Las preguntas que respondieron los programadores a través de cuestionario son las siguientes:

Cuestionario para programadores

✓ Localización

- Nombre del festival o programación/ lugar donde se encuentra.
- ¿Quién responde este cuestionario, una o más personas? ¿Quiénes? ¿Desde la dirección u otros puestos? ¿Tienes otra profesión/ocupación aparte del festival?

1. Primeros pasos del festival o programación

- ¿Cuándo nació el festival o programación?
- ¿Cómo, por qué, para qué? ¿Con qué motivación? ¿Para qué público?
- ¿Cuáles fueron las primeras reacciones que encontraste? En instituciones, empresas, público, etc.
- ¿Esas reacciones (y relaciones) han ido cambiando con el tiempo? ¿Cómo son ahora?

2. La programación

- Como programador/a, ¿Qué intentaste ofrecer al poner en marcha el festival o programación? ¿Cómo fueron las primeras programaciones, qué espectáculos se ofrecía en sus inicios?
- ¿Cómo ha ido evolucionando esa programación? ¿Y tus intereses/motivaciones/propósitos?
- ¿Cómo seleccionas a los artistas, bajo qué premisas, criterios...? ¿Qué buscas en un narrador, qué te hace elegir a uno o a otro?

3. El público

- ¿Qué crees que busca el público en los espectáculos de cuentos?

- ¿Qué tipo de historias busca, género, estilo...?
- ¿El público valora la calidad del cuento, valora cómo está contado, la calidad del narrador?
- ¿Cuál es el público más numeroso? ¿Podrías hablar de cómo es el público? Franja de edad, estilo de vida...
- ¿Qué evolución has visto en el público desde el comienzo del festival? Distingue entre público familiar y adulto.
- En relación al público familiar-infantil, ¿ha habido cambios en la edad de los asistentes?
- El público que va a los cuentos, ¿lleva a público nuevo a las sesiones? ¿En qué medida consideras que el público está creciendo o decreciendo?
- ¿Qué dirías de la calidad de escucha del público?

4. Qué genera el festival

- ¿El festival crea vínculos? Entre narrador-escuchantes, entre diferentes escuchantes, entre festival y escuchantes, entre narradores... (Niños, jóvenes, adultos)
- ¿Momentos interesantes, anécdotas, sucesos extraordinarios acontecidos durante el festival? En relación sobre todo con el público.
- El cuento, contar cuentos, ¿qué sentido puede tener hoy en día, en una sociedad dirigida y seducida fundamentalmente por la imagen y el mundo virtual?
- ¿Qué marco cultural cubren, o podrían cubrir los espectáculos de cuentos, los festivales de cuentos? Es decir, dentro de la oferta cultural existente, ¿qué proponen los cuentos, qué ofrecen, qué les distingue?
- ¿Van a seguir adelante con el festival? ¿Por qué?

5. Para terminar...

- De manera personal: ¿Cómo llegó el cuento contado a tu vida? ¿Te contaban de pequeño, en casa o en el colegio? ¿Tuviste otro tipo de contacto con los cuentos? ¿Qué lugares, qué situaciones? ¿Los conociste siendo adulto? ¿Cómo, dónde?
- ¿Qué tienen los cuentos contados para que te hayas embarcado en la aventura de gestionar un festival?
- ¿Quieres añadir alguna cosa?

5.1.1.3. Entrevistas a público

Las entrevistas a público asistente a las sesiones y espectáculos de cuentos fueron sin duda, el aspecto más delicado del trabajo de campo. Abordar a desconocidos que van a escuchar cuentos o que acaban de escuchar cuentos para intentar conocer sus vivencias y puntos de vista en relación a esta actividad, implica un acercamiento que ha de establecerse con tacto y delicadeza, con mucho respeto, manteniendo un equilibrio entre la distancia y la cercanía que propicie una comunicación lo suficientemente afable como para dar lugar a una conversación rica en contenidos. Los momentos han de escogerse con cuidado pues, como explican Velasco y Díaz de Rada (2006): “La situación se configura como una tensión de proximidad y distancia, de empatía y extrañamiento, que se mueve de la observación a la participación, del cuestionario a la charla íntima, de la pregunta a la respuesta” (p. 24). En los eventos de la muestra se observaban las posibles situaciones que podían provocar oportunidades de intercambio con el público, y en función de todos los factores humanos y circunstanciales propios de cada una de ellas, se tomaban las decisiones pertinentes. La idea era acercarse a personas de diferentes edades (siempre adultos) y de diferente apariencia; a personas que estuvieran solas, en pareja o en grupo; para llegar a reunir testimonios provenientes de una gran variedad de perfiles. A la hora de identificar cada testimonio, se consignaba el nombre, la edad y la profesión, siendo importantes estos dos últimos puntos en el análisis de la información. De este modo, se hicieron entrevistas individuales y grupales, algunas muy breves, otras más extensas, y en ciertas ocasiones se generaron pequeños debates grupales entre los entrevistados sumamente reveladores. El trato con el público fue muy satisfactorio a pesar de lo delicado del primer contacto, pues permitió a la investigadora interactuar con un amplio abanico de personas interesadas en escuchar cuentos desde una relación de bastante naturalidad y sinceridad.

Número total de testimonios del público: **99**

Se reunieron un total de **99** testimonios, **93** fruto de la interacción directa y **6** a través de un cuestionario escrito. Esta última y excepcional modalidad se generó a través de los programadores con los que también se contactó por vía escrita, siendo ellos los que

proporcionaron las respuestas dadas por público proveniente de los eventos por ellos organizados, a quienes de otro modo, no se hubiera podido tener acceso.

En este caso, el cuestionario elaborado fue el siguiente:

Cuestionario para el público que acude a espectáculos de narración oral

Las preguntas de este cuestionario, a veces, tienen otras preguntas dentro. Es para adaptarse a la realidad de cada persona, para formular una pregunta amplia, abierta. Lee el planteamiento de cada una y responde conforme a tu experiencia.

Este cuestionario es anónimo, pero para contextualizar tu respuesta, necesito saber algunas cosas:

¿Eres hombre o mujer?

¿Edad?

¿Profesión?

¿Lugar de residencia?

- ¿Te gusta escuchar cuentos? ¿Por qué?

- ¿Desde cuándo escuchas cuentos? ¿Te los contaban en casa cuando eras pequeño? ¿Quién? ¿Qué recuerdos tienes de aquellos momentos en que te contaban? ¿Qué significaban para ti los cuentos en ese momento?

- ¿Te los contaban en el colegio? ¿Cómo los recibías?

- En la edad adulta, ¿Cuándo y cómo has comenzado a acudir a espectáculos de narración? Si ha sido con tus hijos, ¿Solo asistes a las sesiones de cuentos donde puedes ir con ellos?

- ¿Cuándo has conocido la existencia de los “cuentos para adultos”? ¿Cómo los descubriste?

- ¿Con qué asiduidad acudes a espectáculos de narración oral?

- El resto del tiempo, ¿escuchas o cuentas cuentos en alguna ocasión? ¿Cuál?

- ¿Qué tipos de cuentos te gusta escuchar? O si además cuentas, cuales te gusta contar. ¿Tienes preferencias por temáticas? ¿Por estilos? ¿Por lugar de procedencia?

- Escuchar cuentos, ¿Te ayuda a plantearte cosas? ¿Te ofrece otras visiones del mundo? ¿Es simplemente una evasión?
- ¿Encuentras diferencias entre la manera de contar de unos narradores y otros? ¿Tienes preferencias? ¿Por qué?
- ¿Al asistir a narraciones de cuentos, sientes que perteneces a algo, que eres parte de algo? ¿Te incluye en algún grupo?
- ¿Crees que es una actividad cultural que debería ser potenciada, o no? ¿Por qué?
- En tu entorno, ¿hay más gente que escuche cuentos? Si respondes sí, ¿Compartís esta actividad?
- ¿Crees que la narración oral es compatible con el actual modo de vida? ¿Tiene sentido en esta era digital?
- ¿Qué papel ocupan los cuentos en tu vida?

5.1.2. Informe del cuaderno de campo: Observación Participante y Observación No Participante

Durante la OP como narradora o como promotora de los eventos observados se tuvo en cuenta que este método de recolección de datos:

Connota por un lado relaciones igualitarias, en las que la información se intercambia a modo de comentario a los acontecimientos que se viven simultáneamente; connota asimismo el aprendizaje de las reglas de comunicación del grupo estudiado -incluido el aprendizaje del sentido de oportunidad a la hora de hacer preguntas- y el seguimiento de esas reglas; y además, un cierto grado de empatía, de forma que la información sea obtenida como prueba de confianza, como un don, no como algo obligado. (Velasco y Díaz de Rada, 2006, p. 25)

Según esto, al término de cada situación o a lo largo de las mismas cuando fue posible, se tomaron notas de lo observado por la investigadora y de lo comentado por los diferentes actores implicados, no tomándose esas declaraciones como entrevistas, sino como críticas, explicaciones, interpretaciones, o disquisiciones surgidas en el transcurso de la situación. En la ONP las conversaciones mantenidas de manera ocasional con

personas presentes en el lugar de observación siguieron también este mismo criterio. Como se explicó en el plan de investigación dentro del apartado 4.4.2.2., se sistematizó la observación para seguir un método que proporcionara rigor y puntos de observación claros.

El “muestreo teórico” no se evidenció tanto en el número de eventos observables que pudieron sumarse durante el proceso de investigación, como ocurrió con las entrevistas, sino en la reducción de observaciones dentro de cada evento. Cabe recordar que las situaciones elegidas para la OP y la ONP incluían diferentes oportunidades de observación, pues dentro de un festival pueden darse 5, 10, 30 espectáculos de cuentos dependiendo del caso, generando otras tantas situaciones observables y registrables. Conforme se avanzaba en el análisis de los datos se iban reduciendo las ONP y los registros, al considerarse que no aportaban novedades significativas. El número de las OP no se redujo dado el compromiso previo establecido.

Total de registros de OP: 80

Total de registros de ONP: 62

El número de registros se organizó según se detalla a continuación:

Tabla 5. 1

Registros de OP y ONP en Francia

EVENTO	OP	ONP
VI Festival “Sous le tilleul”	-	9
Festival “ X Fête mondial du conte”,	4	3
XXII Festival “Paroles de conteurs”	1	8
X Festival “Contes et musiques dans la cité”	4	7
TOTAL	9	27

Tabla 5. 2

Registros de OP y ONP en España

EVENTO	OP	ONP
II Festival “Palabras al Vuelo”	6	-
III Festival “Palabras al Vuelo”	8	-
IV Festival “Palabras al Vuelo”	11	-
Ciclo de narración para adultos de Zamora	-	1
Bibliotecas municipales de Salamanca	5	
Biblioteca municipal de Arrecife		2
I Ciclo de cuentos para educar en igualdad	11	
II Ciclo de cuentos para educar en igualdad	10	
Biblioteca de Corralejo	2	
XXVI Feria Insular del Libro	4	2
XXVII Feria Insular del Libro	3	3
XXIV “Maratón de los cuentos de Guadalajara”	-	9
XXV “Maratón de los cuentos de Guadalajara”	-	7
Museo Etnográfico de Castilla y León	4	-
Festival “Alcalá cuenta” 2016	2	4
XXI “Festival del cuento de Los Silos”	5	7
TOTAL	71	35

5.1.3. Informe del sondeo en las redes sociales

Dada la pujanza de Internet como fuente de información en la sociedad postmoderna, se creyó oportuno hacer uso de las posibilidades que ofrece. Las redes sociales son un medio fértil para generar conversaciones y reacciones. El volumen de comentarios generados por una publicación de Facebook suele exceder con mucha diferencia el de una página web. Los medios de comunicación lo saben y potencian la interacción con sus posibles lectores desde las redes sociales como lazo para generar visitas en los artículos que cuelgan en sus páginas web. Por otro lado, algunos comentarios de los usuarios de las redes sociales se convierten en noticia, apareciendo en programas de televisión, radio o medios escritos. Muchos eventos y artículos se promocionan

exclusivamente en redes sociales, obteniendo con ello suficiente repercusión y respuesta como para hacer rentable el producto ofrecido. Las redes han cambiado la forma en que nos relacionamos con nuestros amigos, con desconocidos, con la prensa, con nuestro entorno y con el mundo. El papel que tienen estos canales de relaciones electrónicas en la vida del ciudadano postmoderno, y el tiempo que invierte en navegar por ellas cada día, se consideró lo suficientemente relevante como para incluir las redes sociales como fuente de información, en esta investigación.

Muchos investigadores que trabajan con los datos de las redes sociales utilizan un lenguaje especializado para analizarlos, pero también pueden utilizarse siguiendo otros métodos. En esta investigación se catalogaron como respuestas del público y se incluyeron en el procedimiento de análisis característico del MCC. Según los analistas de redes, la diferencia entre los datos convencionales y los reticulares, es que los datos convencionales se centran en los individuos y sus atributos mientras los datos de red se centran en individuos y relaciones. Esta diferencia debe tomarla en cuenta el investigador a la hora de elaborar el diseño, el muestreo, y el uso de los datos resultantes.

Según lo anterior, se tomó la decisión de buscar la muestra en base a las relaciones de los posibles colaboradores con el cuento contado, y con la presencia del mismo en las redes sociales. Por tanto, para generar respuestas y comentarios significativos se emplearon dos cuentas de Facebook: el perfil profesional de la investigadora y tras la negociación correspondiente, la página de uno de los festivales de cuentos observados, concretamente el Festival del Cuento Contado de Lanzarote “Palabras al Vuelo”. En el primer caso la interacción se produjo con los seguidores de la investigadora (la mayoría de los amigos de su perfil lo son a través de su trabajo, aproximadamente cuenta con unos 1.200). En el segundo caso, planteando dos cuestiones a los seguidores del festival (alrededor de 1.900): ¿Por qué te gusta escuchar cuentos? y ¿Qué tipo de cuentos te gusta que te cuenten? Cada una se publicó de manera individual, en contextos temporales separados, y como incentivo se recurrió a la estrategia de hacer un sorteo entre las respuestas obtenidas.

El total de comentarios recabados de este modo fue de 111 (53 en la primera pregunta y 58 en la segunda). La cantidad tal vez no es enorme en comparación con las cifras que generan algunas publicaciones, pero la calidad de las respuestas es buena, es decir, la

mayoría de las personas se tomaron el tiempo de responder con cierto fundamento, de manera que muy pocos comentarios fueron descartados por inservibles para la investigación, al haber sido escritos sin reflexión ni demasiado interés.

Se ofrece una pequeña muestra del sondeo, a través de las figuras que siguen.



Figura 1. ¿Por qué te gusta escuchar cuentos? Respuestas I. Captura de pantalla del sondeo en Facebook. Fuente: archivo de la investigación.



Figura 2. ¿Por qué te gusta escuchar cuentos? Respuestas II. Captura de pantalla del sondeo en Facebook. Fuente: archivo de la investigación.



Figura 3. ¿Qué tipo de cuentos te gusta escuchar cuentos? Respuestas I. Captura de pantalla del sondeo en Facebook. Fuente: archivo de la investigación.

Total de comentarios recogidos en Facebook: 111

5.1.4. Informe del análisis documental

Además de las fuentes primarias de obtención de datos, se consideró importante buscar testimonios en otras fuentes, por otras vías, tal como se detalló en el capítulo 4, dentro de las fuentes secundarias. El balance total es de **73** testimonios recogidos entre las fuentes audiovisuales y documentales. Muchas veces se trata de testimonios breves de uno o dos párrafos, mientras que en otras su extensión es mayor. Se ha cuidado con sumo detalle las fuentes de las que se extraía estos testimonios, incluyendo únicamente aquellas provenientes de medios o autores especializados.

El análisis documental se desarrolló siguiendo los siguientes pasos: (1) buscar, inventariar y clasificar documentos existentes y disponibles; (2) seleccionar los documentos más pertinentes para los propósitos de la investigación; (c) leer en profundidad el contenido de los documentos seleccionados extrayendo los fragmentos significativos susceptibles de ser analizados e interpretados; (d) triangular los hallazgos con aquellos obtenidos mediante las fuentes primarias.

5.1.4.1. Fuentes audiovisuales

Las fuentes audiovisuales empleadas como datos susceptibles de análisis han sido un total de 16, distribuidas del siguiente modo:

- Documentales y entrevistas, emitidos por la televisión pública, disponibles en línea: 2
- Videos documentales asociados a páginas web: 1
- Videos del canal YouTube, publicados por productores privados, instituciones públicas y medios de comunicación: 13

En el primer grupo, audiovisuales emitidos por televisiones públicas, se observaron los videos *La memoria de los cuentos*, un documental dirigido por López Linares (2010) con guion de Rodríguez Almodóvar; y *Los cuentos de toda la vida*, debate en el programa de entrevistas *Para todos la 2*, producido por TVE. Ambos están disponibles en el sitio web de Radio Televisión Española *A la carta* (<http://www.rtve.es>).

Au pays du conte (En el país del cuento), dirigido por Ena (2013), dedicado a Suzy Platiel, es el video que se encuentra asociado a la página web (<http://www.cnrs.fr/>) perteneciente al CNRS, Le Centre national de la recherche scientifique (Centro nacional de investigación científica).

En el grupo de videos disponibles en el canal YouTube, se atendió a los siguientes documentos audiovisuales: *La verdadera historia de la Bella Durmiente*, coloquio con Ana Maria Matute, publicado por la Biblioteca Nacional (2011); el reportaje *Los últimos narradores de la plaza Jamaa El Fna*, de Chassey (2011); y la serie de documentales titulados *Être conteur aujourd'hui* (Ser narrador hoy), firmados por Quéré (2014-2017).

Los videos realizados y publicados por el narrador francés Pascal Quéré, un total de 22 (esta cifra es la total a fecha de la escritura de estas líneas, pero continúa con el proyecto) son conversaciones con otros tantos narradores de larga trayectoria, es decir, con alrededor de 20 años de experiencia contando cuentos frente al público (salvo alguna excepción). Cada una de estas charlas es diferente. Son diálogos abiertos donde el encuentro con el narrador provoca que el contenido se dirija hacia un lugar u otro. Quéré deja hablar a sus entrevistados sin mover la cámara para no perturbar el

desarrollo natural de la conversación. El autor puso en marcha este proyecto, según explica en el blog creado para dar soporte a los videos, por diferentes razones:

Porque el cuento es importante para mí.

El narrador lo es del mismo modo.

Estoy interesado por el modo en que otros narradores viven el cuento.

Me intriga la evolución interior que puede darse gracias al cuento.

Me apasiona la palabra introspectiva.

Aprecio la autenticidad de los testimonios.

Porque los cuestionamientos que nos atraviesan a unos y otros a propósito del cuento, la narración de ayer y de hoy, el porqué del cuento, las definiciones de cuento, las comparaciones entre los diferentes cuentos de las diferentes culturas me transforman, me emocionan.

(Quéré, 2015, párr. 3)

Tanto sus motivos como los documentales en sí mismos, se consideraron afines a la búsqueda que hace este trabajo. Por eso se creyó interesante escuchar con atención estos testimonios, pues seguramente, darían respuesta a algunas preguntas de la investigadora, o tal vez podrían aportar nuevos puntos de vista. Siguiendo el esquema de conversación dialogada, Quéré y sus entrevistados hablan de la narración en nuestros días, de su relación con el cuento y el hecho de contar, de cómo el cuento se enmarca en sus vidas.

De los 22 episodios se han analizado 11, recogiendo las palabras de otros tantos narradores francófonos (todos de origen francés salvo un africano de Costa de Marfil). Sus perfiles vitales y profesionales responden a un amplio abanico de posibilidades. Cada uno llegó a convertirse en narrador por una vía diferente y por motivos bien diversos. Algunos comenzaron a contar al jubilarse, otros desde sus profesiones, hay quienes llegaron a través de sus aficiones, o porque un día se enamoraron del cuento escuchando contar a alguien. Todos ellos llevan muchos años transitando la palabra dicha, sea desde lo que podemos definir como narrador profesional (algunos son pioneros del *Renouveau du conte*), sea como narrador ocasional o inscrito en otras prácticas profesionales, e incluso como narrador “inclasificable”, es decir, sin estar sujeto a definiciones ni acotaciones.

El resto de material audiovisual analizado (3 videos) ha servido también como interesante fuente de datos, y de información. De ellos se han extraído para su análisis 14 testimonios, en su mayoría de carácter breve, pero de contenido suculento. El total de testimonios recogidos por vía audiovisual es por tanto, de 25.

Testimonios de AD recogidos por vía audiovisual: 25

5.1.4.2. Fuentes textuales

Durante la búsqueda de material teórico, se encontraron entrevistas a narradores, programadores y otras personas implicadas en la difusión y desarrollo del cuento contado, publicadas en medios escritos y electrónicos. El carácter testimonial de dichas entrevistas hizo que fueran tomadas en consideración, al contener opiniones y reflexiones sobre las cuestiones a investigar en este trabajo. Se han analizado 15 entrevistas, extraídas principalmente de medios especializados en narración oral, concretamente de las revistas *Tantàgora* y *La Grande Oreille*. Ocasionalmente, algunas entrevistas fueron encontradas en medios no especializados, pero efectuadas con el rigor suficiente para ser tomadas en cuenta.

Otra fuente textual ha sido el libro, *Porquoi faut-il raconter des histoires?*, cuya traducción sería ¿Por qué es necesario contar historias? Publicado en Francia en 2005 teniendo como coordinadores a de La Salle, Jolivet, Touati, y Cransac, y como objetivo reflexionar sobre el apetito de contar o escuchar historias, sobre las necesidades a las que responde tal deseo, sobre la aparición de nuevos narradores en las últimas décadas. Se incluyeron algunos textos del libro (33 en total) en esta sección porque no es una obra que teorice, simplemente pretende responder a la pregunta que lo titula, dando a los interpelados absoluta libertad para responder. Contiene testimonios, cuentos, anécdotas y opiniones vertidas por cada uno de los participantes. No se buscan conclusiones, solo ofrecer un abanico de respuestas. Los textos del libro recogen las intervenciones de cada uno de los participantes durante el transcurso de un encuentro celebrado en París en 2004, para debatir estas cuestiones. Su lectura deja todas las posibilidades abiertas. El carácter testimonial de esta obra se consideró por tanto,

acorde a los datos que podían formar parte de las fuentes secundarias de obtención de la información.

Diversos materiales textuales como folletos de festivales, notas aparecidas en prensa, crónicas de espectáculos y anuncios de sesiones de cuentos, entre otros, han sido empleados como material de profundización en el objeto de estudio, pero no se han extraído de ellos testimonios a interpretar y analizar.

Testimonios de AD recogidos por vía textual: 48

Capítulo 6

Análisis de los datos recogidos

Este capítulo desarrolla los siguientes puntos:

6.1. Introducción

6.2. Primer nivel de interpretación de los datos

6.2.1. Primer nivel interpretativo: registro de datos observados, interpretación de temas emergentes e identificación de categorías de análisis

6.2.2. Detección de unidades de análisis significativas en todos los registros de información

6.3. Segundo nivel de interpretación de datos

6.3.1. Interpretación relacionada de las unidades de análisis: fichas temáticas de las categorías de análisis identificadas

6.4. Tercer nivel de interpretación de datos: detección de categorías de análisis saturadas - enunciados de conceptos sin anclaje empírico

6.1. Introducción

En las páginas siguientes se muestran los pasos seguidos para analizar los datos recogidos conforme al diseño metodológico de la investigación y al trabajo de campo y recolección de datos, explicitados en los capítulos IV y V. El proceso de análisis se realiza en consonancia con el planteamiento epistemológico y los objetivos de este estudio, que recordamos a continuación:

1. Tomar contacto con escenarios naturales en los que distintos grupos poblacionales se relacionen con el cuento e interpretar y describir, de acuerdo con los significados de sus respectivos protagonistas, las características de estas experiencias.
2. Construir significados acerca de la relación que establecen con los cuentos los ciudadanos de las sociedades actuales.
3. Revisar las funciones del narrador de cuentos, y del propio hecho de contar, desde la Antigüedad a nuestros días, buscando conexiones con las expresiones postmodernas de los ciudadanos de hoy.

La indagación etnográfica seguida para la consecución de estos objetivos según la Teoría Fundamentada es un método de investigación en el que la teoría emerge desde los datos (Glaser y Strauss, 1967), utilizando una serie de procedimientos que, a través de la inducción, generan una teoría explicativa del fenómeno estudiado. La emergencia de significados desde los datos, pero no de los datos en sí mismos, hace de esta teoría una metodología adecuada para el conocimiento de un determinado fenómeno social.

En este sentido, la recogida de datos, el análisis y las interpretaciones, mantienen una íntima conexión durante todo el proceso, pues se recogen y examinan continuamente hasta la finalización del estudio. Los datos recabados conforme a las estrategias especificadas en el apartado 4.4.2. -*Observación Participante, Observación No Participante, Entrevistas Abiertas, Sondeo en las redes sociales y Análisis Documental*- se someten a un proceso espiralado que consta de diversas etapas de análisis:

- 1) La lectura y relectura de todos los datos permite conocer en profundidad el objeto

de estudio y tomar las primeras decisiones en relación a los datos, eligiendo aquellos que se considera más significativos y desechando los menos relevantes. Nuevas y repetidas lecturas de los fragmentos extraídos de la totalidad, permiten a la investigadora hacer una primera interpretación y descripción de los datos, a través de un registro donde va construyendo significados.

2) La siguiente etapa consiste en construir categorías conceptuales que reflejen temas recurrentes que la investigadora extrae de los datos siguiendo un proceso intuitivo que tiene que ver tanto con la verbalización aportada por los participantes de la investigación, como con la orientación y formación de la investigadora. La formulación de categorías conforma el primer paso del proceso analítico, que continúa con un primer estudio y organización de las mismas en pequeñas fichas.

3) Mediante un proceso de interpretación triangulada siguiendo las aportaciones de la *Teoría Fundamentada* y de sus herramientas: *Método Comparativo Constante* (MCC) y *Muestreo Teórico* (MT), se vuelven a mirar los datos, buscando mayores niveles de generalidad y nuevas categorizaciones que conducen a la identificación de unidades de análisis significativas o temas recurrentes.

4) Por último, tras el paso anterior, se formulan “memos” a través de los cuales la investigadora realiza una interpretación en profundidad de las propiedades de las categorías, y de las unidades de análisis, elaborando la “empiría” mediante un proceso inductivo del cual emerge la teoría y se pueden encontrar “respuestas” a las preguntas de la investigación. La revisión y comparación de los “memos” permite identificar las categorías de análisis más saturadas.

En los apartados siguientes se describe el primer, segundo y tercer nivel de interpretación de los datos, conformados por los pasos descritos. La investigadora ha seguido el protocolo que, en la puesta en práctica de los planteamientos de la *Teoría Fundamentada*, propone Sirvent (2006), para llevar a cabo la descripción de los datos, la formulación de categorías de análisis y la generación de teoría emergente. Se presentan algunos ejemplos de los textos producidos durante todo el proceso.

6.2. Primer nivel de interpretación de los datos

Tal como se ha señalado en el apartado anterior, el *Método Comparativo Constante* (MMC) es el procedimiento seguido para el tratamiento interpretativo de los datos a través de un proceso inductivo y recurrente de la información recogida a través de las siguientes herramientas:

- Observación Participante
- Observación No Participante
- Entrevistas Abiertas
- Sondeo en las redes sociales
- Análisis Documental

El primer nivel de interpretación de los datos incluye las etapas 1, 2 y 3 señaladas en el apartado 6.1. Las dos primeras etapas conducen a la identificación de categorías de análisis, para lo cual se realiza una comparación de **incidentes** tratando de encontrar unidades de sentido y un código (o categoría) que identifique fragmentos que compartan la misma idea (Sirvent, 2003), de acuerdo a dos criterios:

- a) Economía científica (máxima explicación y comprensión en mínimos conceptos y formulaciones).
- b) Alcance (ampliar el campo de aplicación de la teoría sin deslindarse de la base empírica de partida).

Para llevar a cabo lo anterior se sigue **el siguiente proceso**:

1. Registro de la observación, entrevista o documento a “tres columnas” (observables, comentarios y análisis). Se transcriben el/los dato/s observable/s como aportes empíricos.
2. Estudio de los registros con el fin de realizar una lectura intensiva de los mismos. Se elaboran las primeras interpretaciones (columna de comentarios).
3. Identificación de categorías (columna de análisis).

4. Identificación de unidades de análisis o temas recurrentes y sus propiedades, comparando los incidentes de las mismas categorías.

6.2.1. Primer nivel interpretativo: registro de datos observados, interpretación de temas emergentes e identificación de categorías de análisis

Como ilustración del primer nivel de interpretación del material registrado, se presentan a continuación, varios ejemplos de la organización a “tres columnas” (observables, comentarios y análisis) de los registros (Tablas 6.1 a la 6.3), en los que se refleja el proceso seguido. Como puede observarse, a partir de la descripción de distintas escenas, se realizan las respectivas interpretaciones de “lo que está sucediendo” en cada una de ellas para llegar a identificar, posteriormente, las primeras categorías de análisis.

Tabla 6. 1

Ejemplo del primer nivel interpretativo en entrevistas abiertas a narradores profesionales

ENTREVISTAS DIALOGADAS A NARRADORES PROFESIONALES		
OBSERVABLES	COMENTARIOS	ANÁLISIS
<p>EDNP-E12: A. B.</p> <p>Andalucía, España.</p> <p>Noto cambios de cara al conocimiento de la narración oral. Antes era un “rellena huecos” y ahora hay un público más definido que conoce a los narradores y conoce los espacios donde ir a escuchar narración oral profesional. Eso lo noto de diferencia.</p> <p>Hay gente dispuesta “a pagar por”. Antes estaban acostumbrados a que fuera todo gratis. Poco a poco,</p>	<p><i>Esta narradora lleva contando 12 años y en este tiempo ha visto crecer el reconocimiento de la profesión por parte de quienes asisten a las sesiones de cuentos, en el sentido de que la gente aprecia la actividad, la diferencia de otras ofertas, y la busca. Las personas interesadas saben dónde ir a que le cuenten cuentos. Incluso, son capaces de apreciar la actividad como una oferta cultural susceptible de tener una entrada que pagar. Valoran a los narradores, lo cual significa que son conscientes de que cada uno tiene una manera, una voz, un estilo.</i></p> <p><i>Hay algo que convence en las sesiones, tanto, que impulsa a la</i></p>	<p>El público recuerda a los narradores que le gustan, y diferencian estilos, conforme acuden repetidas veces a escuchar cuentos.</p> <p>Aumento del reconocimiento a narración oral por parte del público, en los últimos diez años.</p> <p>La narración oral va definiéndose como una actividad cultural, que merece como otras, el pago</p>

ENTREVISTAS DIALOGADAS A NARRADORES PROFESIONALES

<p>muy poco a poco, veo que va adquiriendo cierta dignidad, recibiendo un respeto.</p> <p>A nivel familiar el boca a boca funciona. Si hay una familia contenta con los espectáculos, el espacio, o el narrador, repiten y siempre llevan a alguien, porque lo comparten en sus grupos de WhatsApp (...) con las sesiones de adultos va más lento.</p>	<p><i>gente a contarle a sus conocidos, a decir: ¡Esto está bien, me ha gustado, vayamos juntos la próxima vez! El efecto contagio, puede normalizar el uso de la narración como elección para el tiempo libre en familia, con amigos, en grupo. Desde que hay un deseo de compartir una actividad, y se lleva a la práctica, se convierte en algo que sucede de vez o cuando, se crea un vínculo de afición común, que estrecha los lazos en las relaciones.</i></p>	<p>de una entrada.</p> <p>El público interesado conoce los lugares donde ir a escuchar cuentos.</p> <p>Quienes salen contentos de las sesiones de cuentos, comparten la experiencia con amigos y conocidos, para acudir juntos en próximas ocasiones.</p>
<p>En Sevilla el público adulto no termina de cuajar, se abren circuitos y se cierran, comienza alguien a contar para adultos y lo deja...</p>	<p><i>Los prejuicios respecto a los cuentos por parte de los adultos, provoca que su difusión avance despacio, lentamente. Cuesta mucho convencerles de que los cuentos son también para ellos. La constancia es sin duda, una de las fórmulas para afianzar esta actividad, para intentar que llegue a más personas, para que se produzca el “efecto contagio” que ocurre en las sesiones infantiles.</i></p>	<p>Se van creando grupos de padres y madres, que van juntos a escuchar y que comparten información acerca de los eventos programados.</p> <p>Dificultades para la difusión de los cuentos para adultos.</p>
<p>Hace tiempo que no recuerdo malas experiencias en cómo me trata o recibe el público (...). Noto predisposición a la escucha. Como espectadora también creo que hay más respeto a la hora de escuchar, siempre hay algún maestro/a, padres o madres que se ponen a charlar... En colegios noto mucho el uso del móvil. Una cosa terrible, cómo se pierde el respeto y la predisposición</p>	<p><i>Conforme se conoce, conforme se ha visto y vivido varias veces, la capacidad de escucha mejora, también la de valorar lo que está haciendo el contador.</i></p> <p><i>A menudo en los colegios, lamentablemente, los maestros reciben los cuentos como un momento para evadirse y liberarse, desaprovechando la oportunidad de tener después, cosas que compartir con sus alumnos, bien sea como tema de conversación, como materia que enlazar con la dinámica de la clase, etc. Por otro lado, olvidan con esas actitudes, lo importante que es su ejemplo para sus alumnos. En mi opinión, esto sucede cada vez menos,</i></p>	<p>La capacidad para una escucha atenta mejora con la práctica.</p> <p>Cuanto más se escucha contar, mejor se puede apreciar la calidad del narrador.</p> <p>En ocasiones, los maestros no valoran suficientemente la figura del narrador</p>

ENTREVISTAS DIALOGADAS A NARRADORES PROFESIONALES

<p>a escuchar. Sobre todo en colegios.</p>	<p><i>hace algunos años era muy habitual, ahora puede apreciarse en general, una mayor y mejor predisposición por parte de los maestros, a escuchar y disfrutar.</i></p>	<p>oral externo.</p>
<p>Ha bajado la edad. Antes la media era a partir de 6-7 años y ahora a partir de esa edad están hipersaturados de actividad y parece que no hay tiempo para el teatro o los cuentos. Los padres y madres de 0 a 3 no saben qué hacer con los hijos, en la etapa preescolar los padres necesitan rellenar huecos, los llevan a espacios que no son para ellos, vienen a sesiones que son para niños a partir de 4. Eso sí, ha bajado muchísimo la edad, en colegios, bibliotecas, en todas partes.</p>	<p><i>El uso y abuso del móvil afecta mucho a la noción de respeto que se ha venido teniendo frente a un acto escénico.</i></p> <p><i>Un hecho evidente que he constatado durante la observación participante y no participante, es contado por esta narradora. Los cuentos son una elección de las familias antes de la escolarización, en ese tiempo quieren ofrecer productos culturales a sus hijos, pero hay poca oferta para ellos. Conforme llega el aluvión de actividades extraescolares, dejan de lado la posibilidad de invertir tiempo en ir a escuchar cuentos. Sería necesario preguntar a muchos padres para conocer en profundidad los porqués.</i></p> <p><i>Muchos padres no respetan la edad recomendada con que se anuncian muchas sesiones de cuentos, llevando a niños muy pequeños a sesiones que no estaban previstas para ellos. Esto dificulta que el niño de 6, 7 u 8 años se sienta bien, se sienta involucrado. Además, para poder captar la atención de un número elevado de pequeños, el narrador se ve forzado a adaptar su repertorio y finalmente, se pierde a los mayores. Algunos niños, conforme crecen, rechazan los cuentos por asociarlos a una edad que quieren superar, necesitan sentirse mayores. Cuando se ven rodeados de niños más pequeños, rechazan la actividad, es una forma de remarcar su edad, de crear su identidad de niños mayores. Esto es</i></p>	<p>El narrador siente una falta de respeto a la actividad, a la escucha, cuando el público charla entre sí o mira el móvil.</p> <p>La actitud del profesorado no siempre da ejemplo sobre la actitud respetuosa que debiera mantenerse ante la persona que cuenta.</p> <p>En este momento, el público familiar más numeroso se caracteriza por acudir con niños de edades comprendidas entre los de 0 y 6 años.</p> <p>Las actividades extraescolares en educación primaria pueden ser una de las razones para que los mayores de 6 años no vayan a sesiones de cuentos.</p> <p>Los padres dejan de llevar a sus hijos a escuchar cuentos, a partir de los 6 años, aproximadamente.</p>

ENTREVISTAS DIALOGADAS A NARRADORES PROFESIONALES		
En librerías si hay un niño de 6-7 años y todo lo que tiene alrededor son niños de 0 a 3, se va, porque se siente ofendido. Es más porque ve a todos esos pequeños alrededor que por las historias, porque en la mayoría de los casos sí las disfrutan.	<p><i>un “fenómeno de ciudad”, opinión aportada por Estrella Ortiz al conversar con ella, y es cierto. En las escuelas unitarias, o en los pueblos donde los niños tienen más costumbre de mezclarse con otros de diferentes edades, esto no es tan evidente, la separación no está tan marcada, la diferencia de edad no es tan importante para ellos.</i></p> <p><i>Un buen número de maestros y padres dejan de contar cuentos a los niños a partir de cierto momento, de cierta edad. Esto provoca que los niños dejen de identificarse con los cuentos.</i></p>	La abundante presencia de niños muy pequeños durante las sesiones de cuentos, puede provocar el alejamiento de los mayores.

Tabla 6. 2

Ejemplo del primer nivel interpretativo en cuestionarios a narradores profesionales

CUESTIONARIOS A NARRADORES PROFESIONALES		
OBSERVABLES	COMENTARIOS	ANÁLISIS
<p>CNP-1: R.L.</p> <p>Comunidad Valenciana, España.</p> <p>Mi madre siempre nos ha contado en casa, primero los juegos de manos, luego las historias con canciones que repetíamos, historias de la Biblia para que fuésemos buenos, fábulas para que no mintiéramos, el viaje hacia el pueblo era largo para tres hermanos dentro del coche, cuentos para que mi hermana pequeña comiera,</p>	<p><i>Es un buen testimonio del cuento vivido en familia, como parte de la vida diaria, como algo natural que surge en cualquier momento. Puede ser entretenimiento durante un largo viaje en coche, una forma de abordar los acontecimientos cotidianos otorgando un ejemplo narrando, un modo de compartir tiempo en casa, etc.</i></p>	<p>Narración oral en familia, en cualquier momento y situación.</p> <p>Cuentos contados como medio para educar y transmitir enseñanzas en la cotidianidad familiar.</p>

CUESTIONARIOS A NARRADORES PROFESIONALES

para que nos
durmiéramos...

Daba igual el lugar, no
teníamos ningún ritual ni
esperábamos a la noche.

Comencé a contar en 1991
tras asistir a un taller con
Numancia Rojas. Este fue
mi contacto de adulta con el
cuento, lo descubrí como
arte y profesión.

Cuando conté mi primer
cuento (...) algo se movió
dentro de mí, pero sería
inexacto, se movió todo por
dentro.

Porque me sirve para
contarme. Porque me gusta
rodearme de ojos brillantes,
porque me gusta jugar con
la sorpresa final, porque me
permite leer y escuchar.

*Del mismo modo que muchas
personas a quienes les han contado
en la infancia, descubren en un
momento determinado, por una
circunstancia u otra, que los cuentos
son también un tipo de arte, el
público vive un proceso similar.
Tiene que encontrarse con uno o
varios espectáculos y comenzar a
darse cuenta de que la persona que
tiene la palabra y cuenta frente a un
grupo de personas, está manejando
todo un sistema de fórmulas,
estrategias, técnicas, escénicas,
lingüísticas, comunicativas. Además
de ser portador de un repertorio, tal
vez heredado de la tradición, tal vez
fruto de su inmersión en la
literatura, o tal vez fruto de su
propia creación. En todo caso, sea
cual sea su fuente, el narrador
también está ofreciendo su
creatividad al contar su propia
versión, su propia vivencia de la
historia, consecuencia de su trabajo
y reflexión.*

*Las sensaciones que los cuentos
contados despiertan la primera vez
que se escuchan en un formato
cultural actual, construyen el
impulso que lleva a contar. Y las
sensaciones que acompañan a la
primera vez que se actúa como
portador de una historia, marcará el
deseo de embarcarse en la aventura
de contar frente a un público.*

*Contarse a uno mismo es sin duda el
primer paso para ser auténtico.
Algunos eligen su repertorio en
función del posible efecto que
pueden causar en el público, y
aunque es importante tener en
cuenta este aspecto al formular la
estructura de un espectáculo de
cuentos o al elegir de manera
espontánea qué contar durante una
sesión, solo se transmiten
verdaderamente las historias que*

La narración oral es
un arte.

La narración oral es
una profesión.

El público descubre
que narrar es también
un arte.

Valorar el repertorio
de un narrador.

Qué impulsa el deseo
de contar

CUESTIONARIOS A NARRADORES PROFESIONALES

<p>Cada vez hay niños más pequeños en las sesiones de biblioteca y cada vez los padres son más permisivos con el “mal” comportamiento de sus hijos. También es cierto que cuando yo empecé no había público ni infantil ni adulto, tuvimos que crearlo a base de trabajo y cuentos.</p>	<p><i>nos contamos a nosotros mismos, que nos hablan, que nos interpelan.</i></p> <p><i>Esta narradora aprecia, como muchas otras, que la edad del público es cada vez menor. Señala la permisividad de los padres ante el comportamiento de sus hijos. Yo hablaría también de pasividad. Muchos ceden la responsabilidad a quien está contando, o bien diríamos que ponen en manos del narrador la potestad de “controlar” a los niños, olvidando la labor que como padres, tienen que afrontar en un momento semejante. Muchas familias no se ponen en el lugar del otro, no entienden los límites que han de marcar a sus hijos, ni los límites que no pueden superar sus hijos por respeto a los demás. Lamentablemente, hay muchos padres con comportamientos no respetuosos, muchos padres que no se dan cuenta, o no quieren darse cuenta, de cómo sus actos afectan al desarrollo de una actividad como la de contar cuentos.</i></p>	<p>Descenso en la edad del público infantil.</p> <p>Comportamiento de las familias en las sesiones de cuentos.</p> <p>Respeto a la actividad y al narrador.</p>
<p>Es triste, pero depende de presupuestos y profesionalidad de los técnicos o programadores. Sin dinero o desaparecen las programaciones o bajan los cachés y la calidad, si quien programa no conoce el sector baja la calidad. Todo esto hace que el público elija</p>	<p><i>Una opinión extendida entre los narradores es que cuando se programan sesiones de cuentos no ejecutadas por personas experimentadas, que no hacen un trabajo de suficiente calidad, el público deja de tener interés en la actividad, y deja también de asistir.</i></p> <p><i>Otro asunto a tratar es el presupuesto y la programación. Los técnicos de las instituciones han primado en los últimos años el bajo presupuesto por encima de la calidad. Muchas de las personas con poder para decidir quien cuenta y quien no, carecen de un criterio para valorar a un narrador a la hora de contratarlo, o bien carecen del interés de plantearse cuál es la</i></p>	<p>Baja calidad y descenso del público.</p> <p>Presupuestos institucionales y contratación de narradores.</p> <p>Profesionalización y aficionados.</p> <p>Criterios de contratación.</p> <p>Valorar la calidad de los narradores.</p> <p>Cuando se ofrecen cuentos y se hace otra</p>

CUESTIONARIOS A NARRADORES PROFESIONALES

otras cosas que hacer con su tiempo libre.	<i>mejor elección. El resultado es que todo vale, y bajo el nombre de “sesión de cuentos”, se hacen cosas que nada tienen que ver con el oficio de la narración.</i>	cosa.
	<i>Hábito de escucha. Esta manera de decirlo redundante en la idea de que la capacidad de escucha se adquiere.</i>	Adquisición del hábito de escucha.
	<i>Interesante también lo que dice acerca de que quien ya sabe a dónde va, no permite que el de al lado moleste. Esto se observa a menudo, solo que en muchas ocasiones, la gente no se atreve a llamar suficientemente la atención a quienes molestan o despistan. Pero desde el escenario se aprecia claramente, cuándo las personas del público se sienten incómodas ante la actitud de otras.</i>	Los comportamientos no respetuosos que afectan a la escucha de los demás, molestan al público interesado.
- ¿Qué dirías de la calidad de escucha del público?		
Que depende mucho del hábito más que de la buena educación. El que repite sabe a dónde va y no permite que el de al lado moleste.	<i>Me llama la atención la expresión “consumo y olvido”. No cabe duda de que hay muchas sesiones que se olvidan al momento, otras sin embargo, se quedan guardadas en el recuerdo. Pasa lo mismo con una buena película, una canción, una obra de teatro... Cuando una actividad artística/cultural, nos produce una emoción, la recordamos y pasa a formar parte de los recuerdos que nos conforman, que nos construyen.</i>	El recuerdo de una actividad artística que nos emociona, nos construye.
- ¿Las sesiones de cuentos crean vínculos?		
Por supuesto, siempre y cuando la sesión ofrecida sea de calidad, de lo contrario es consumo y olvido.	<i>Cuidar los espacios y las condiciones en las que contamos, contribuye a proyectar una imagen, también a crear el ambiente propicio para que la escucha sea buena. Esto redundará en la calidad del espectáculo ofrecido, y al mismo tiempo, estaremos contribuyendo a que el público reciba una buena impresión, y valore lo que acaba de ver.</i>	Los cuentos pueden olvidarse al momento, o quedarse grabados en nuestro sentir.
	<i>Efectivamente, es un público que recibe maravillosamente las</i>	Contar cuentos en teatros.
- ¿Nuevos espacios para el cuento?		Dar entidad al cuento.
El teatro. Por (...) de darle más entidad (me explico,		Cuidar las condiciones en las que se cuenta.
		Valorar los

CUESTIONARIOS A NARRADORES PROFESIONALES

<p>nosotros sabemos que tiene entidad, pero hay que decírselo al público desde el escenario).</p>	<p><i>historias. Tras las sesiones, algunos verbalizan que les ha gustado, otros lo manifiestan a su manera, pero resulta obvio que cuando el profesional es bueno y sabe elegir el repertorio, y las condiciones son propicias, la actividad resulta un éxito. Pienso que cuanto más se cuente a los adolescentes, más posibilidades tendremos de que en unos años, los adultos venideros, hayan dejado de pensar que los cuentos son para niños.</i></p>	<p>espectáculos a los que se acude.</p>
<p>Los adolescentes, siempre se nos olvida hablar de ellos. Yo cuento mucho para estas edades, es más, me peleo para que se les cuente. Es uno de los públicos más necesitados y más agradecidos.</p>	<p><i>Defender la presencia del cuento en la vida cotidiana, sin reducirlo a la noche. Antes de dormir es un momento íntimo y hermoso, que creará vínculos entre padres e hijos, pero cualquier momento puede dar lugar a una historia. Me viene a la cabeza un momento con mis amigas, que me encantó. Habíamos ido a un spa, estábamos en la sauna, cinco mujeres, en silencio, y una de ellas dijo: Cristina, podías contarnos un cuento. Yo respondí: ¡Sí! Y conté una pequeña historia feliz y encantada de que un cuento tuviera lugar en ese momento, de que ellas, que ya han escuchado contar varias veces, demandaran y recibieran un cuento en esa circunstancia. Sin duda, uno de los caminos de la narración oral actual es llegar a los teatros, dotar a la profesión de una notoriedad y visibilidad, trabajarlo como un arte, como el arte que es; pero su lado cotidiano, su inmersión en la vida, en cualquier momento y lugar, como parte de una conversación, como pincelada de color a un instante compartido, eso, no podemos perderlo, al contrario, desde la fuerza que puede adquirir una narración oral visible en las programaciones culturales, deberíamos proyectar el cuento en la vida diaria.</i></p>	<p>Contar a adolescentes.</p> <p>Futuros adultos que conozcan y valoren los cuentos.</p>
<p>Otra cosa, desde hace tiempo intento desvincular el cuento con el hecho de contar solo en la cama y por la noche. Es mi cruzada particular en cada curso, en cada conferencia. Para mí todos los momentos, todos los lugares son válidos, si esperamos a que llegue la noche para contar, qué cansados estamos, cuántas cosas me quedan por hacer, cuántos momentos perdidos. Se trata de sumar, no de restar y los padres (que están tan faltos de recetas mágicas) me han llegado a decir que pensaban que solo se podía contar por la noche porque los objetivos, las emociones, los pitos y las flautas. Vamos, un cacao.</p>	<p><i>Defender la presencia del cuento en la vida cotidiana, sin reducirlo a la noche. Antes de dormir es un momento íntimo y hermoso, que creará vínculos entre padres e hijos, pero cualquier momento puede dar lugar a una historia. Me viene a la cabeza un momento con mis amigas, que me encantó. Habíamos ido a un spa, estábamos en la sauna, cinco mujeres, en silencio, y una de ellas dijo: Cristina, podías contarnos un cuento. Yo respondí: ¡Sí! Y conté una pequeña historia feliz y encantada de que un cuento tuviera lugar en ese momento, de que ellas, que ya han escuchado contar varias veces, demandaran y recibieran un cuento en esa circunstancia. Sin duda, uno de los caminos de la narración oral actual es llegar a los teatros, dotar a la profesión de una notoriedad y visibilidad, trabajarlo como un arte, como el arte que es; pero su lado cotidiano, su inmersión en la vida, en cualquier momento y lugar, como parte de una conversación, como pincelada de color a un instante compartido, eso, no podemos perderlo, al contrario, desde la fuerza que puede adquirir una narración oral visible en las programaciones culturales, deberíamos proyectar el cuento en la vida diaria.</i></p>	<p>Contar en cualquier momento, en cualquier espacio, como parte de la cotidianidad.</p> <p>Cuando la gente pide que le cuenten, fuera de los eventos culturales.</p> <p>Desde la visibilidad adquirida en las programaciones culturales, proyectar el cuento en la vida diaria.</p>

Tabla 6. 3

Ejemplo del primer nivel interpretativo en análisis documental (fuentes audiovisuales)

EPISODIOS DE LOS VIDEOS “ÊTRE CONTEUR AUJOURD’HUI”		
OBSERVABLES	COMENTARIOS	ANÁLISIS
<p>EECA-3: A. K. Fecha grabación: 30 -04- 2015 Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=zdLr8K3g51E</p>		
<p>El arte de contar es el arte de volverse transparente, de hacer ver lo que se cuenta. En un país lejano, no se cual, alguien me ha contado que hay un ritual en el que el público dice al narrador: “ve para nosotros veamos”. Eso es.</p>	<p><i>Sin duda, la capacidad de hacer ver en quien escucha lo que las palabras dicen, es lo que distingue a unos narradores de otros. Esa capacidad para transportar al escuchador, de despertar su imaginación y empujarle a vivir en sus adentros una historia. Para que eso ocurra el narrador ha de ver el cuento, es condición óbice para hacer ver. Transmitir una historia es verla, no solo conocer las palabras que la construyen.</i></p>	<p>Hacer ver lo que se cuenta</p>
<p>Creo que todos tenemos una historia que nos toca, nos concierne.</p>		<p>Cualidades de un buen narrador</p>
<p>Al principio me aprendí de memoria hasta la última coma, luego ya entendí que eso no era, que el narrador es libre de su palabra.</p>	<p><i>Ciertas historias pasan a formar parte de nosotros, nos hablan, nos emocionan de tal manera que viven en nuestro interior de un modo intenso y activo.</i></p>	<p>Vivir la historia que se cuenta</p>
<p>Pienso que el público es suficientemente inteligente para extraer del cuento lo que considere.</p>	<p><i>No se trata de memorizar, de repetir un texto, sino de vivirlo y recrearlo con libertad.</i></p>	<p>Vivir la historia que se escucha</p>
<p>En el cuento está toda la sabiduría del mundo.</p>	<p><i>Aludiendo a la interpretación de cada cual, sin necesidad de moralejas ni explicaciones, y presuponiendo la capacidad e inteligencia del público para hacerlo.</i></p>	<p>Cuento revelador</p>
<p>Por respeto a las culturas que nos los han legado, tenemos que respetar los cuentos. El cuento, sobre todo el maravilloso, se apoya en la realidad. La versión de</p>	<p><i>El cuento es una fuente de saber, una forma de aprender y entender el mundo. En los</i></p>	<p>Cuento que nos pertenece, nos habla</p>
		<p>Cómo contar una historia</p>
		<p>Vivir una historia</p>
		<p>Interpretación libre de una historia por parte del público.</p>
		<p>No hay necesidad de explicar un cuento</p>
		<p>Cuento como fuente de sabiduría</p>

EPISODIOS DE LOS VIDEOS “ÊTRE CONTEUR AUJOURD’HUI”

<p>un cuento en África no tendrá la misma vegetación que en el mundo esquimal, hay que informarse bien y luego también situar la escena en su realidad, verificando lo que se dice. De lo contrario cometeremos errores y quien escucha va a darse cuenta de ello.</p> <p>No estoy de acuerdo con la tendencia de tener que hacer reír y caer en la parodia.</p>	<p><i>cuentos están las claves de la existencia humana.</i></p> <p><i>Aunque un cuento sea maravilloso, su narración incorpora elementos reales del entorno en que se cuenta. En función de ellos aparecen las variaciones propias de cada región. El respeto al cuento, como viajero del tiempo y el espacio, es importante a la hora de contar. Hay que conocer la historia y el porqué de los elementos que la contienen.</i></p>	<p>Cómo contar una historia</p> <p>Respeto a la herencia de los cuentos, al legado de historias de las diferentes culturas</p> <p>Variaciones de los cuentos según regiones y países</p>
<p>No busqué ser narradora, llegó sobre el camino de mi destino, y yo estaba disponible.</p>	<p><i>Reír parece un imperativo de los tiempos modernos. Hacer reír muchas veces se asocia con el éxito de un narrador, con su calidad. Pero el humor es solo una parte del hecho narrativo, no debiera ser una obligación, un elemento indispensable.</i></p>	<p>El humor y el cuento</p>
<p>Leía mucho de niña, luego fui bibliotecaria, hubiera querido hacer danza pero no era posible, he hecho teatro, aunque no cuajó, empecé a trabajar como bibliotecaria, pero en un lugar así uno tiene la ocasión de contar historias, así que tal vez fue una bendición, 40 años en la biblioteca.</p>	<p><i>De nuevo lo circunstancial y sorpresivo como detonante a la hora de convertirse en narrador. Es una constante. Distintas circunstancias, diferentes profesiones, hechos puntuales... En cada persona se conjugan una serie de coincidencias que terminan por crear la ocasión en la que la persona se lanza a contar un cuento, y a seguir haciéndolo.</i></p>	<p>Cómo una persona se convierte en narrador de cuentos sin haberlo previsto</p>
<p>Descubro el poder la palabra. A veces hubo sesiones muy complicadas en la biblioteca, era un barrio difícil, entonces había muy poca gente contando aparte de Bruno de La Salle, (dice cuatro nombres) y yo. Él me invitó al primer encuentro de narradores en</p>	<p><i>La nueva narración va tomando forma porque la sociedad demanda historias, porque se les hizo un hueco a las personas que comenzaban a contar, porque hubo un interés en la sociedad</i></p>	<p>El poder de la palabra</p> <p>El poder del cuento</p> <p>Nuevos narradores</p> <p>Evolución de la</p>

EPISODIOS DE LOS VIDEOS “ÊTRE CONTEUR AUJOURD’HUI”

<p>Bretagne en 1977. Pasamos una semana contando todo el tiempo, sin parar, y luego aquello comenzó y no ha parado, se hizo solo, no lo busqué.</p>	<p><i>por escuchar historias. Además, quienes comenzaban a contar, se interrogaban sobre lo que hacían, y poco a poco, cada cual a su ritmo, fue evolucionando y dando solidez a su forma de contar.</i></p>	<p>manera de contar</p>
<p>Todo lo que uno ha hecho en la vida sirve para contar. Para contar hay que servirse de su instrumento corporal, hay que conocerlo, y saber usarlo, el cuerpo expresa más que la palabra, no engaña, si no están en conexión palabra y cuerpo el público va a creer al cuerpo, es así, la palabra es importante, claro, pero está sostenida por el cuerpo.</p>	<p><i>El narrador muestra su bagaje personal y profesional al contar. Todo se ve, todo se evidencia, todo suma, todo construye. Del mismo modo que no se puede enseñar lo que uno no es, no se puede contar lo que no se siente, y contando mostramos quienes somos.</i></p>	<p>La sociedad demanda historias</p> <p>Cuento e identidad</p> <p>El narrador cuenta conforme es</p> <p>El gesto, el cuerpo, como elementos importantes a la hora de contar</p>
<p>Es una terapia, sirve para evacuar, exorcizar, tanto para el público como para el narrador, permite vivir pulsiones negativas, vivir formas oscuras a través de los personajes negativos, es muy sano, podemos dejarlos salir y desembarazarnos de ellos, tenemos suerte.</p>	<p><i>En la comunicación, la palabra es importante, pero va unida al gesto, al cuerpo, que también comunican, también cuentan.</i></p>	<p>El cuento es terapéutico</p>
<p>¿Por qué los niños que tienen miedo adoran los cuentos que le dan miedo? Les hace mucho bien, estoy convencida que tenemos necesidad de esas historias. Ahora queremos que los lobos sean vegetarianos y que todo se pase bien, pero la vida está llena de pruebas, no es una buena manera de preparar a los niños para la vida. Tenemos necesidad de personajes terribles, eso prueba a los niños que</p>	<p><i>La luz y la sombra habitan en todo ser humano. El cuento da forma a ambas realidades. Por eso, nos ayuda a canalizar las emociones negativas, a mirarlas de frente, primer paso para superarlas. Nos permite rumiarlas y entenderlas. Nos ayuda a posicionarnos frente a nuestro lado negativo y el de los demás, nos ayuda a elegir a decidir qué hacer con todo ese caudal de sensaciones oscuras que forman parte de la vida.</i></p> <p><i>Poder acceder a nuestros miedos a través de los cuentos nos prepara para la vida real. Es una ayuda, un aprendizaje.</i></p>	<p>El cuento nos permite vivir y trascender las pulsiones negativas</p> <p>El cuento para aprender</p> <p>Cuentos felices, sin problemas, que muestran un mundo perfecto</p> <p>El cuento nos prepara para la vida</p>
		<p>Conexiones de la narración con otras</p>

EPISODIOS DE LOS VIDEOS “ÊTRE CONTEUR AUJOURD’HUI”

<p>podemos superar las dificultades.</p> <p>Incluso si el teatro y el cuento son caminos paralelos, en el aspecto técnico hay puntos en común.</p> <p>Hay narradores de los que puedes apreciar cosas, pero cuando sales no te acuerdas de lo que contaba, me gusta cuando salgo llena de imágenes y podría contar la historia. Cuando se ve demasiado al narrador no se ve la historia.</p> <p>El cuento se ha convertido en mi forma de vivir, creo que soy útil en cierta manera, porque el cuento puede aportar mucho a los excluidos de la cultura, le da la dignidad a quienes la han perdido. Conté en una prisión ellos tenían que</p>	<p><i>La tendencia de hacer bonitos los cuentos, desproblematizados, es un error.</i></p> <p><i>Contar no es lo mismo que hacer teatro, un actor no es un narrador, aunque desde que el cuento es llevado a los escenarios, maneja elementos técnicos presentes en el teatro y en otras artes escénicas.</i></p> <p><i>En ocasiones los narradores manejan estupendamente técnicas escénicas diversas, que permiten valorar su propuesta desde un punto de vista técnico. Sin embargo, puede faltarles lo fundamental: la capacidad para hacer ver y sentir un cuento. Para ello, no hace falta nada más que la palabra y la presencia. Cuando se usan otros recursos debe ser para sumar, para aportar. De lo contrario, no servirán para nada.</i></p> <p><i>En este comentario hay varias cosas importantes. Por un lado, cómo el cuento pasa a formar parte de la vida de un narrador. Va más allá de una profesión en la que se cumplen ocho horas y luego la persona se intenta evadir. No existe eso en un narrador que vive el cuento intensamente, profundamente. Hay narradores cuyas motivaciones para contar conectan más con cuestiones de ego, de búsqueda de quienes son y qué quieren, como</i></p>	<p>artes</p> <p>Cualidades de un narrador</p> <p>Hacer ver la historia</p> <p>Técnicas escénicas y narración</p> <p>Capacidad de hacer ver y sentir un cuento</p> <p>Cuento y humanidad</p> <p>El cuento nos iguala, nos une</p> <p>Utilidad del cuento</p> <p>Cuento como mediador social</p> <p>Cuento e identidad</p>
--	---	--

EPISODIOS DE LOS VIDEOS “ÊTRE CONTEUR AUJOURD’HUI”		
hablar también, contaron anécdotas, bromas, al final me agradecieron mucho, uno me dijo: “Señora, hace cinco años que estoy aquí, es la primera vez que me tratan como un ser humano”. Yo ahí me dije que no perdía mi tiempo contando historias.	<i>complemento a otras actividades... Cuando un narrador se ha enamorado de lo que conlleva contar, cuando respeta profundamente lo que hace, contar y vivir acaban siendo cosas muy próximas.</i>	Cuento como manera de vivir
El cuento es un despertador de conciencias , ha sido siempre un instrumento contra las injusticias . Gracias al simbolismo, hay cosas que no podemos mirar de frente, por eso el cuento nos permite percibir esas cosas, no aceptarlas, pero sí hacerles frente, examinarlas.	<i>Por otra parte, habla de lo que provoca en los demás, y especialmente en personas en situaciones difíciles. Su poder como herramienta en la mediación e intervención educativa y social no debe olvidarse. Compartir la palabra es algo poderoso. Nos iguala. Nos permite comunicarnos a un nivel profundo, sentirnos escuchados, tenidos en cuenta.</i>	Compartir la palabra
	<i>Este comentario es emocionante. Muestra al cuento como un instrumento poderoso para mover el pensamiento de la gente, para mostrarle una manera de mirar las cosas, capaz de revolver su conciencia. También lo posiciona como herramienta contra las injusticias. Como instigador a la lucha, a la toma de posición frente a un conflicto social. Son afirmaciones que nos permiten tomar el cuento muy en serio.</i>	El cuento como elemento político
	<i>Esta mujer pertenece de la primera generación de narradores. Habla de contar como una profesión.</i>	Cuento y conciencia social
Es la profesión más hermosa del mundo.	<i>El narrador no impondría una interpretación del cuento, no es un predicador, no intenta convencer. Cuenta una historia, y aunque esta le interpele</i>	Cuento e intervención social
No estamos ahí para representar sino para sugerir, para evocar, para trasportarlos, hacerles viajar, es extraordinario.		El cuento como profesión
		El narrador sugiere no dirige
		El cuento como viaje
		Cada oyente crea su propio cuento

EPISODIOS DE LOS VIDEOS “ÊTRE CONTEUR AUJOURD’HUI”

directamente, deja al oyente la libertad de recibirla y sentirla a su antojo. Sugiere y provoca, pero no dirige. El poder de hacer viajar es otra de las características del cuento. Nos transporta.

6.2.2. Detección de unidades de análisis significativas en todos los registros de información

Tras el paso anterior, una vez completada la tercera columna, es necesario volver a leer las categorías resultantes, estudiarlas e identificar aquellas que se repiten, para realizar una primera organización y análisis de las mismas. Este proceso fue largo, pues el número de categorías resultantes tras una primera fase de estudio de 25 documentos correspondientes a las diferentes herramientas de recogida de información, ascendió a 208 categorías. Tras el estudio de las mismas se agruparon en 59 unidades de análisis cuyos títulos respondían tanto a la interpretación de la investigadora como a los temas derivados del marco teórico asumido. A continuación, tras la búsqueda de categorías en otros 15 documentos, el número aumentó a 605, agrupadas en 69 unidades de análisis. Puesto que la cantidad de categorías resultaba bastante grande, una vez asumido que respondían a la identificación de numerosos matices de la realidad estudiada, se creyó oportuno comenzar a reducir su número. Para ello, y siempre en consonancia con el proceso del *Método Comparativo Constante*, se hizo una integración de las categorías sometiéndolas al “proceso espiralado” propio de este modo analítico, que permite volver a mirar los datos (comparación constante) tomando mayor distancia de ellos (abstracción creciente). Es este un momento guiado por dos estrategias: **hacer comparaciones** y **formularse preguntas**. Se trata de reorganizar la gran cantidad de nombres, en categorías de mayor nivel de abstracción. Se puede decir que es un proceso inverso al seguido hasta entonces, pues tras la descomposición al máximo de los datos observados, se construye ahora una organización de categorías estableciendo un diálogo con los datos y con la teoría, para pasar a un nivel de abstracción mayor. Con el fin de

facilitar la comparación y la identificación de relaciones entre categorías se elaboró una relación de las mismas, ordenando dentro de cada unidad de análisis la multiplicidad de categorías, siguiendo una estructura narrativa que permitiera comprender las propiedades de cada una. Se confrontaron los resultados con el marco teórico y se observaron las coincidencias y relaciones. De este análisis surgió una nueva agrupación con **33 unidades de análisis significativas**, que contenían a su vez 529 categorías. Los documentos analizados hasta el momento se sometieron a esta nueva categorización, organizando los observables y su interpretación conforme a esas unidades de análisis, para propiciar una interpretación más refinada.

Tras esta etapa que generó nuevas decisiones en lo que se refiere al “muestreo teórico” seguido para la elección de sujetos y documentos (explicado en los capítulos 4 y 5), se decidió continuar el proceso llevando a cabo una “categorización selectiva”, es decir, en la tercera columna de los documentos que se analizaron a partir de entonces se identificaron únicamente categorías y unidades de análisis ya encontradas, admitiendo alguna nueva solo en el caso de no hallar equivalente evidente en las ya existentes.

Tras estudiar todos los datos recogidos organizándolos como se ha explicado, y ordenándolos alfabéticamente para facilitar la localización de cada una de ellas, se procedió a continuar el proceso pasando al segundo nivel de interpretación de datos.

6.3. Segundo nivel de interpretación de datos

Las unidades de análisis identifican los temas recurrentes. La elaboración de las fichas temáticas permite en este segundo nivel de interpretación de datos, establecer conexiones significativas entre las categorías que componen cada una de las unidades de análisis, e identificar conceptos de mayor nivel de generalidad. El segundo nivel de interpretación de los datos descrito en este apartado, constituye el primer proceso a seguir dentro de la etapa 4 de análisis de los datos, señalada en el apartado 6.1.

6.3.1. Interpretación relacionada de las unidades de análisis: fichas temáticas de las categorías de análisis identificadas

Este momento de la investigación vincula la “empiría” con la “teoría” a través de la elaboración de fichas temáticas o “memos”, que permiten al investigador comenzar a

formular los argumentos con los que dará respuesta a las preguntas de la investigación. Estos memos reflejan los avances del estudio en términos de teoría (Sirvent, 2006). En el proceso se comparan categorías y se dialoga con la teoría, construyendo una interpretación de la empiria conducente a la generación de conocimiento y a la elaboración de nuevas significaciones. Estos “memos” sirven de base para escribir la “teoría emergente”.

En un primer momento se planteó la elaboración de 33 fichas temáticas, una por cada unidad de análisis significativa, sin embargo, dado el carácter espiralado del MCC que ya se ha explicado, en el proceso de continua reflexión y observación de los datos, conforme se redactaban las fichas se encontraban y establecían relaciones entre unidades de análisis, ideas y conceptos. De este modo surgieron nuevas agrupaciones de categorías que se concretaron en la redacción final de 11 “memos”, cuyos títulos se detallan a continuación.

1. El cuento sucede aquí y ahora.
2. Contar es un acto colectivo que nos acerca al “otro”.
3. Los cuentos como viaje. El cuento transporta.
4. Los cuentos como fuente de sabiduría.
5. Identidad y cuentos hoy.
6. Público familiar y público adulto. Reconocimiento, desconocimiento.
7. La escucha.
8. Qué dicen narradores y programadores de la narración oral como profesión.
9. Aplicaciones de los cuentos en la educación actual. El caso de Suzy Platiel.
10. La narración oral en la vida cultural de la sociedad actual.
11. ¿El cuento va a sobrevivir en la sociedad tecnológica?

Como ejemplo de esta fase del proceso se presenta una muestra de las fichas temáticas elaboradas.

Tabla 6. 4

Ejemplo del segundo nivel interpretativo. Ficha temática n° 1

Ficha temática “memo” n° 1

El cuento sucede aquí y ahora

El cuento crea un espacio-tiempo que es un momento único, un momento que se vive y sucede aquí y ahora. El cuento contado es presencia.

Dice la narradora francesa Alice Mendelson (ADV-EECA-5):

El narrador es un director de juego y de tiempo. Es él quien esculpe la situación. Es un juego que puede dar un gran placer a un niño y a un adulto. (...) Tienes que hacer lo mejor y lo más generoso que puedas para el otro y para ti mismo. Eso es lo que hace el mayor bien, lo que va a dejarte un buen recuerdo de ese momento. Es un tiempo crucial para ti y para los otros.

Es especialmente interesante esa última frase: “un tiempo crucial para ti y para los otros”. Sí, lo es. Puede convertirse en inolvidable o en totalmente descartable. La calidad de ese tiempo de encuentro con la narración de historias determinará la decisión del público de acercarse o alejarse del cuento contado, siendo especialmente determinante cuando no tiene mucho bagaje en este terreno, ha escuchado poco y no cuenta con experiencias para comparar o para equilibrar los efectos de una narración mediocre. Es un tiempo crucial por dos motivos: por la responsabilidad que el narrador tiene a la hora de crear público, y por la responsabilidad de propiciar un momento de escucha capaz de dejar una huella agradable en las gentes, capaz de despertar la emoción, la reflexión, la sonrisa... Capaz de despertar la vida.

Por eso, la responsabilidad a la hora de contar es mucha, es grande, inmensa. En esa responsabilidad está implícita una actitud de generosidad. La generosidad es una emoción crucial al contar. Al fin y al cabo “te das”, el narrador se da y da su cuento, y mientras lo hace, para que el escuchador viaje, sueñe, sienta e imagine, ha de estar intensamente presente, despierto y disponible a cuanto le rodea. El cuento sucede aquí y ahora, lo que implica que el narrador ha de tener toda su atención puesta en ese aquí

y ese ahora, no puede estar en otro lugar. Cuando eso sucede, cuando el narrador está lleno de la historia que cuenta, inmerso al cien por cien en ella, y al mismo tiempo presente en la particularidad de cada situación, de cada momento de cuento, el público “ve” la historia, se embarca en ella. Si el cuento contado va a ser una vivencia de calidad para todos, esto exige una entrega total por parte del narrador, y del público. Quien escucha también ha de estar atento y presente, o perderá el hilo y se “bajará” del cuento. La narración de historias es presencia de ambas partes. La generosidad del oyente hay que tenerla muy en cuenta, valorarla. En estos tiempos de prisas, de abundancia, la entrega a la escucha es un bien precioso. Quien escucha entrega su tiempo, lo pone a disposición del narrador.

Narrador y oyentes comparten un presente intenso que permite vivir la historia que se cuenta. Todo comienza en el narrador, de él depende gran parte de lo que va a suceder. Ciertamente es que, en ocasiones, los cuentos se cuentan en lugares poco propicios donde van a intervenir factores ajenos al entusiasmo del narrador, que se interpondrán entre emisor y receptor. Si el narrador lo ha dado todo, incluso si el escuchador ha puesto de su parte, pero la situación no ha sido la mejor, hay una responsabilidad que excede al contador de cuentos y no le corresponde. Esto sucede cuando se programan sesiones de cuentos en circunstancias no aptas para la escucha, cuestión a tratar en profundidad en otro momento.

Cuando todo está listo para encender el fuego de los cuentos, cuando el lugar y el momento son apropiados, el tiempo de la narración es fundamentalmente encuentro, y ese encuentro es único, es siempre diferente, siempre nuevo, siempre cambiante. Cada público es irrepetible, cada encuentro también. Cuando el narrador se dispone a tomar la palabra, hay algo distinto dentro de él respecto a la vez anterior, pues no somos los mismos cada día, nuestras emociones oscilan, nuestros pensamientos y sentimientos se ven influidos por múltiples causas, somos cambiantes, interactuamos con cada situación, y aunque repitamos patrones o comportamientos, no hay dos días exactamente iguales, ni dos momentos calcados. Por todo esto el cuento es presente, presencia, encuentro, aquí y ahora. En consecuencia, el cuento no podría contarse siempre igual, no podría “darse” de manera idéntica a la vez anterior. Según Elisa de Maury (ADV-EECA-6): “Hay narradores que son buenos, pero que encierran el

cuento. El cuento está en permanente evolución, avanza sin parar”. El cuento va madurando conforme se cuenta. La forma que tiene tras haberlo narrado diez veces es diferente a la que tendrá cuando sean veinte o treinta. Crecerá, habrá encontrado nuevos vericuetos, nuevas claves, nuevos efectos, otros detalles, palabras, emociones...

El cuento sucede en el momento presente, en un aquí y ahora irrepetible. Esto hace que no pueda ser rígido, sino flexible y poroso al momento particular, capaz de adaptarse a las orejas que lo reciben y a las circunstancias. Porque el entorno, también va a formar parte del momento que se vive en torno a una narración, condiciona todo, influye a todos. El narrador no solo ha de estar en el cuento y “verlo”, sino que debería ser consciente de todo lo que sucede a su alrededor. De ese modo, contará inscribiéndose en el momento y en la historia, para ser escuchado igualmente, tanto en la dimensión directa y material donde transcurre el momento, como en esa otra intangible, donde sucede el cuento. El buen narrador debería convertir su cuento en algo vivo, que respire el instante. De otro modo, puede correr el riesgo de crear una cuarta pared, de asemejarse al teatro y perder esa cercanía y ese diálogo propio del encuentro que caracteriza a la narración de cuentos, desde siempre. Este es un gran peligro cada vez más latente, pues en la actualidad aumentan los narradores que, en la búsqueda de un resultado “espectacular” olvidan la esencia del arte de contar. Algunos se ciñen a un texto aprendido, recitado con puntos y comas a la manera de un actor. Esto sería lo que Maury llama “encerrar el cuento”, que además es olvidar ese carácter de encuentro, tan valioso, tan vital; y la milenaria función social de generar comunicación, que ha acompañado a la narración de historias desde tiempos pretéritos.

Por otro lado, muchos narradores coinciden en que, al contar, se producen valiosos hallazgos no previstos durante la preparación de la historia. Estos surgen precisamente, cuando se está realmente presente, en interacción con “el todo” que rodea al narrador. Cada momento trae palabras, expresiones, pasajes que se renuevan. Esto forma parte de la magia del contar, de su identidad. Geneviève Bayle Labouré (ADV-EECA-8) dice:

Estoy cada vez más presente, más en el momento presente cuando cuento, y tengo más consciencia de la palabra presente. Esto ha tomado mucho valor, y me doy cuenta de que esto es lo que va a dar toda la dimensión a la historia, no se ve, no es perceptible, pero es lo que va a dar la calidad.

Ciertamente, eso diferencia a unos narradores de otros, a unas narraciones de otras, hasta el punto de que a veces, un contador poco experimentado que comete errores o que olvida, se equivoca, etc., puede cautivar a su público desde su autenticidad y presencia, valorándose en él en esa ocasión, no la exactitud ni la maestría, sino su entrega. A pesar de la torpeza del aprendiz será capaz de dar origen a algo vivo que llegará a quien le escucha. Porque al fin y al cabo estar presente, tanto para quien cuenta como para quien escucha es estar vivo, es sentir la vida, vivir el momento.

La presencia compartida.

Dice Manuel Légolas (EDNP-7): “La gente necesita un aquí y un ahora”, y así es, porque: ¿Quién no desea vivir con intensidad, sentirse vivo?

Siguiendo las huellas de la vida, resulta emocionante uno de los episodios profesionales de la narradora Ana Griot (EDNP-8), acontecido en una residencia de ancianos. Los cuentos le daban vida a aquellos que se encontraban al final de su camino, así lo cuenta ella:

Mi primer trabajo remunerado fue en una residencia de ancianos municipal. Estaban allí aparcados para morir. Yo llegaba a las 8 de la tarde, y se me ocurrió hacer la técnica de los narradores sirios, conté uno entero y el siguiente lo paré en el clímax, erótico. Al día siguiente igual. ¡No te puedes imaginar!, venían con los andadores a buscarme a la recepción para ver cómo acababa el cuento (...). Al cabo de tres meses la directora me llama a su despacho y me dice: “Esto no puede ser, ha venido un técnico a hacer una pirámide de población, y desde que estás aquí ha descendido la mortalidad”. ¡Qué bien!, dije yo. “Qué mal -respondió ella-, necesitamos las plazas, tenemos mucha lista de espera”. Y me despidieron.

Algo despertaban los cuentos contados en aquellos ancianos que encendían sus ganas de vivir. Tal vez era esa curiosidad, esas ganas de saber, ese placer que sentimos al descubrir una buena historia. Desde que en cualquier corrillo alguien comienza a contar algo, un chascarrillo, un chisme, lo que sea, la curiosidad se activa y el deseo de saber más se acentúa. Nos pasa a todos. Cuando una historia está bien contada no podemos dejarla, porque nos hemos quedado atrapados en cada suceso, en cada imagen, y necesitamos vivir hasta el final la aventura, necesitamos llegar a alguna parte para calmar nuestra curiosidad. De lo contrario la historia sigue dando vueltas en nosotros, seguimos con ella porque necesitamos darle una conclusión. Y la fuerza de la curiosidad no es nada desdeñable, pues desde siempre ha impulsado a los hombres a ir más allá, a explorar, a descubrir, a desentrañar la vida.

El tiempo pasado con las historias, cuando es presente, intenso, cuando es un tiempo de calidad, se convierte en un tiempo que revela, un tiempo revelador. Muchas personas del público comentan que escuchar un cuento es como sumergirse en un momento mágico, es un tiempo diferente, un paréntesis en lo cotidiano. Un tiempo en el que podemos hallar sosiego, alivio, risa, ensoñación, descanso, inspiración, ideas... Esta es precisamente la cualidad que más sorprende a quien escucha por primera vez, la que impulsa a repetir, a elegir escuchar, a querer sumergirse en la palabra del cuento.

Elena Castillo (EDNP-10) declara: “Los cuentos proponen algo vivo (...). La reivindicación de lo humano, lo elemental, lo eterno”.

Los cuentos suceden aquí y ahora. Los cuentos son un arte vivo.

Tabla 6. 5

Ejemplo del segundo nivel interpretativo. Ficha temática n° 9

Ficha temática “memo” n° 9

Aplicaciones de los cuentos en la educación actual. El caso de Suzy Platiel.

Nota: Todas las declaraciones entrecomilladas Platiel y Gary han sido extraídas del documental *Au pays du conte* (Ena, 2013) y recogidas en el registro de ADV.

En el capítulo tercero se atiende al uso utilitario de los cuentos en la educación, al emplearlos básicamente, como herramienta de animación a la lectura, como excusa para introducir algunos contenidos, o como “adoctrinamiento”, al proliferar el uso de “cuentos para” cuyo mensaje está muy dirigido y cerrado. También se apuntaba el hecho de que la aplicación del cuento en las aulas depende de la competencia de cada docente. Muchos de ellos hacen sin duda un gran trabajo, pues respetan el cuento y la inteligencia de los niños a la hora de interpretarlos. Hay responsables de bibliotecas escolares cuya labor es encomiable, planificando y creando actividades que resultan muy enriquecedoras para sus alumnos. Sin embargo, incluso entre muchos de los mejores docentes, hay una preeminencia por el uso del cuento desde la escritura y la lectura. ¿Dónde se sitúa la oralidad en las aulas? ¿Qué importancia se le da a la palabra hablada? ¿Para qué, cómo y cuándo se emplea? Preguntas complejas que merecerían una larga y estudiada respuesta. Revisando los datos recabados, podemos decir que, en lo que se refiere a la oralidad en relación con los cuentos, ninguna de las personas entrevistadas, absolutamente ninguna, recuerda que le hayan contado cuentos en el colegio...

La figura de la etnolingüista Suzy Platiel y su investigación educativa en este sentido, resulta sumamente interesante. Viviendo con la etnia sanan de Burkina Faso, observó cómo se educaba a los niños a través de los cuentos. Esto es (o era) una constante en África. Precisamente, el narrador de Costa de Marfil Étienne Koffi (EDNP-F10), habla de que en su país una generación entera ha crecido sin cuentos, razón que le impulsa a contribuir a que la narración oral amplíe su presencia y repercusión en la actual sociedad de su país, sometida como el mundo entero, a los efectos de la globalización y el cambio de mentalidad que ha traído la postmodernidad, capaz de

extender sus tentáculos hasta en los rincones más aislados del planeta. El joven narrador de Togo Markus Soussoukpo (EDNP-F9), de 26 años, declara que ha escuchado a muchos narradores por la radio a lo largo de su infancia y juventud, y que a menudo, entre amigos se contaban los relatos emitidos por los programas dedicados a la narración de historias; pero que sin embargo, ha escuchado en directo a muy pocos narradores. El uso del cuento en África ha ido cambiando, lo hizo durante la época colonial, y también en los últimos cuarenta o cincuenta años, en ritmo y forma particular dependiendo de cada comunidad concreta.

Pero, volviendo a Suzy Platiel, quien vivió con los sanan en los años sesenta y setenta del pasado siglo, nos trasladamos a una época en la que esta etnia no conocía aún la escritura. Platiel cuenta en el documental *Au pays du conte* (Ena, 2013), que como etnolingüista, llegó al país de los sanan para crear un alfabeto y un sistema de escritura. Viviendo con ellos descubrió:

Una sociedad que funcionaba bien, que estaba bien equilibrada, con personas inteligentes que reflexionaban. Con la escritura yo no les aportaba nada que les permitieran ser más de lo que eran, nada que les permitiera ser más que los seres humanos responsables que ya eran.

No tenían escritura y no había escuelas. La educación pasaba absolutamente por los cuentos. Con ellos, los niños despertaban su imaginación, pero también aprendían a concentrarse y a escuchar, para progresivamente, aprender a hablar. Los cuentos cumplían además, con la tradicional función de ser transmisores de los valores y códigos de comportamiento de la comunidad, y como ayuda para resolver conflictos.

Cuando en los ochenta Platiel regresó a París, se preguntó: ¿es posible aprender a leer y escribir sin haber aprendido a hablar? Puso en marcha *La hora del cuento* en una clase de sexto grado, y al cabo de varias semanas constató que los alumnos habían desarrollado capacidades de concentración y escucha, eran más solidarios unos con otros, y se acercaban a la lectura. También observó que mejoraban en otras asignaturas.

Su planteamiento se basó en lo que había observado viviendo con los sanan. Allí, la época seca es el tiempo de los cuentos (durante la época de lluvias no está permitido contar, pues se dice que contar hace cesar la lluvia). La tribu se reúne por la noche para escuchar cuentos. Los jóvenes escuchan historias tanto en estas reuniones grupales como en la familia, en boca de sus padres o hermanos mayores. En el documental reseñado, Platiel señala que, durante aquellas noches de cuentos, fue testigo de cómo los niños comenzaban a contar a partir de los cuatro años, y escuchando las grabaciones efectuadas, pudo como lingüista, investigar el proceso de apropiación de la lengua que seguían los miembros de la comunidad. Indica que en la medida que los pequeños escuchan contar a niños más grandes, ellos reclaman el derecho a contar a su vez. Y la comunidad lo permite. Cuando un niño que comienza a contar olvida trozos del cuento, se equivoca con las palabras, o no se expresa adecuadamente, nadie le interrumpe, le regaña o le chilla. Dice textualmente, acompañando sus palabras con un gesto que denota todo un discurso no explícito: “Se tiene interés en que todo el mundo lo consiga”. Continúa explicando que cuando no logra contar la historia, el propio niño se da cuenta de que antes de volver a intentarlo tendrá que escucharla mejor. “Así que el primer aprendizaje es escuchar con concentración, para retener”, apunta Platiel en el citado documental. La casa familiar es el lugar donde se empieza a contar antes de lanzarse ante el gran grupo; y el período de lluvias, ese tiempo sin cuentos, una etapa de maduración de lo escuchado, para los jóvenes.

En Francia, Platiel siguió este modelo. El maestro cuenta durante semanas, hasta que se despierta en los niños de manera natural, el deseo de contar. Y cuando esto sucede, se presta especial atención al proceso, se cuida cómo ayudar al niño a expresarse mientras aprende a hacerlo y a manejar la pérdida de atención que se produce en el resto de compañeros cuando quien cuenta se enreda en su relato. Platiel coincide con el argumento de algunos expertos, expuesto en el capítulo tercero, de no hacer un interrogatorio sobre los cuentos tras contarlos, de no obligar a los niños a rellenar fichas, para que la sensación vivida (y el aprendizaje) continúe estando del lado del placer. Durante *La hora del cuento*, los cuentos ayudan al niño a concentrarse, a descubrir el placer de escuchar a otro y de ser escuchado. “También aprenden a

estructurarse y a estructurar su pensamiento. Como a ella le gusta decir: aprenden a ser autónomos, seres sociales, y sobre todo, seres humanos” (Lou, 2015, párr.5).

Gary, profesor de lengua, explica también en el video *Au pays du conte* (Ena, 2013), que, durante *La hora del cuento*, el niño desarrolla su individualidad pero no su individualismo, y lo compara con el modelo de las sociedades tradicionales, donde cada persona desarrolla quien es, pero dentro de su comunidad, al servicio de esta, (esquema contrario al individualismo postmoderno). Gary considera, por tanto, que en medio del egocentrismo imperante, el docente tiene el compromiso de formar individuos no individualistas, consecuente con la idea de Platiel, de que el cuento es una herramienta para aprender a vivir juntos. Es importante indicar que cuando Platiel o Gary hablan de *La hora del cuento* no se refieren a un momento donde los niños miran y escuchan a un narrador que está frente a ellos. El grupo, no demasiado numeroso, se sienta en círculo, todos se ven las caras, cada niño es libre de decir si quiere volver o no la semana siguiente, en función de su experiencia, de si se ha divertido o no, y una vez que el grupo ha entrado ya en la fase en que los niños cuentan, el profesor invita a tomar la palabra libremente. Platiel y Gary explican en el video cómo, a través de la práctica, los niños aprenden la estructura narrativa, llegan a comprenderla sin habérsela explicado (Gary apunta que cuando empleaba el método “convencional” e intentaba enseñarla técnicamente, no obtenía resultados). Platiel además indica que, asumir la estructura narrativa de todo relato, desarrolla el razonamiento lógico, y también, en lo personal, el niño comprende la relación causa-consecuencia, se da cuenta de que todos sus actos, tienen una consecuencia. Diversos profesores que han experimentado las propuestas de Platiel aseguran que tras todo un curso empleando la oralidad en el aula, comprobaron cómo mejoraban las capacidades expresivas y las producciones escritas de sus alumnos.

En resumen, Platiel, tras su experiencia en Burkina Faso y en Francia, defiende la importancia de aprender a hablar para aprender a escribir, propone ir de lo oral a lo escrito, y no a la inversa, como suele acontecer en el sistema escolar de manera general. Recomienda el uso del cuento para adquirir la competencia lingüística, el gusto por la lectura, el razonamiento lógico, y para crecer como persona y como ser social. Asegura que promueve la empatía y la aceptación mutua, contribuyendo a la creación de una

sociedad que tiene en cuenta al otro, es decir, una sociedad en la dirección contraria a la actual, dominada por el individualismo máximo. Y todo ello, sin recurrir a cuentos receta y sin explicitar mensajes, sino promoviendo la escucha mutua y la expresión de pensamientos e ideas. Los niños pueden hablar entre ellos de los cuentos, pero sin la dirección precisa del maestro, de modo que, a través del libre intercambio de razonamientos, el cuento participa en la formación de la identidad de los escolares.

Para Platiel, la palabra pone en relación a las personas en una interacción directa que está perdiéndose. La reacción del otro, la emoción, se pierde en las comunicaciones a través de internet. El cuento y la oralidad constituyen una herramienta que forja el vínculo entre seres humanos, un vínculo social. Consciente de que el cuento no es una varita mágica que vaya a cambiar el mundo, propone utilizarlo en la escuela en combinación con el resto de herramientas actuales, defendiendo que nos permite contactar con nuestra humanidad: “Re-aprender que somos seres humanos, que estamos aquí para comunicarnos, y que tenemos un medio fantástico para hacerlo que son los cuentos”.

El documental *Au pays du conte* (Ena, 2013), es realmente, sumamente inspirador. Su visionado conduce a múltiples reflexiones, entre ellas, a cuestionar si al animar a leer utilizando la narración de cuentos, no está faltando ese ingrediente, tal vez determinante, de escuchar al niño y no solo contarle; si no debería el adulto caminar con él a través de la oralidad, y no solo hablarle y luego enseñarle un libro, asegurándole lo bonito e interesante que es.

La cultura escrita a la que pertenecemos ha olvidado el “arte de hablar”, sin embargo, en la antigua Grecia, la retórica fue “la materia académica más completa de toda la cultura occidental durante dos mil años” (Ong, 1982, p. 5). Por otro lado, lo que hoy llamamos literatura oral ha llegado hasta nosotros pasando de boca en boca, a través de milenios, desafiando las etiquetas despectivas con que las esferas “cultas” la han desacreditado.

La importancia de la expresión oral y corporal, del dominio del lenguaje, de ser capaz de tomar la palabra y defender una idea; el hecho de que narrar oralmente sea un acto creativo pleno; el momento comunicativo que tiene lugar alrededor de la narración de

historias, conduce a replantear la oralidad en la escuela, a cuestionar cómo se está empleando el cuento en las aulas. Sin duda, esta es una materia a tratar durante la formación de los futuros docentes, así como en las oportunidades de reciclaje y reflexión de quienes ya están ejerciendo. Parece que el objetivo mayor y más loable de un educador es poner libros en las manos de los niños, obviando que al fin y al cabo, el primer contacto con la literatura se produce a través de la oralidad, en el momento que el bebé escucha una nana, un poema, un juego de palabras, un cuento después. La atracción por el lenguaje se adquiere primero por vía oral. Por otro lado, si atendemos al poder de la palabra, de lo dicho, de lo escuchado, nos encontramos con aquello que marca nuestras vidas: la emoción.

Quizá la característica más destacable de la oralidad y aquella que yo más valoro se relaciona con su capacidad para que en nuestro recuerdo se unan lo oído y lo vivido, y ahí adquiere la categoría de experiencia, ya que la oralidad se relaciona más con lo que nos pasa que con lo que pasa, en tanto que lo importante no es el texto que se escucha sino la relación que el oyente establece con él. (DoCampo, 2015, párr. 37)

Lo escuchado conforma nuestras vivencias, es experiencia sentida. En nuestra memoria guardamos palabras que nos dijeron y dijimos, guardamos momentos de oralidad dichosa, por decirlo así, momentos de conversación, de narración de cualquier tipo de relato, ya sea cuento o experiencia vital. La lectura puede igualmente forjar recuerdos y desarrollar nuestro pensamiento, pero al acto de leer le falta la propiedad básica de la oralidad: el encuentro con otro ser, adquiriendo las palabras una u otra dimensión dependiendo de quien las emite.

Volviendo a la escuela y el aprendizaje, DoCampo (2015) nos recuerda:

En la metodología tradicional del aprendizaje de la lectura primero se aprendía el alfabeto –las letras, se decía–, luego la palabra y por fin se llegaba al discurso, que en nuestro caso es el discurso narrativo. La oralidad literaria hace el camino inverso al comenzar con la narración como unidad dotada de vida propia, se sigue con la palabra como significante de todo cuanto nos rodea, para terminar

con el fonema como elemento unitario, primitivo, carente de significado, pero cargado de posibilidades. (párr. 51)

Estaría esta afirmación en total consonancia con la propuesta de Platiel, y con la dirección oral – escrito, y no a la inversa, como camino más lógico y efectivo de aprendizaje.

El cuento narrado es en esencia, muchas cosas, entre ellas, herramienta educativa con múltiples aplicaciones. Los maestros pueden o no valerse de él, su uso, su buen uso en las escuelas, está en sus manos.

Tabla 6. 6

Ejemplo del segundo nivel interpretativo. Ficha temática nº 11

Ficha temática “memo” nº 11

¿El cuento va a sobrevivir en la sociedad tecnológica?

La tecnología forma parte de nuestras vidas. Buena parte de nuestros gestos diarios están ligados a ella. Si nos paráramos a pensar en la cantidad de máquinas que acompañan cada uno de nuestros pasos, y cómo cambiarían nuestras costumbres si prescindieramos de ellas, sin duda nos asombraríamos. Estamos tan acostumbrados a ellas, que por cotidianas, no reparamos en la influencia directa que ejercen sobre nosotros. Tal influjo se produce en dos direcciones: la tecnología interviene en la vida de hombres y mujeres, y estos en el desarrollo de la misma. Buitron (2004) nos dice que: “Se considera que el desarrollo tecnológico está estrechamente ligado a un contexto sociocultural determinado y relacionado a una cosmovisión del mundo” (párr. 6), basándose en reflexiones de Negroponte como esta:

El fax es una creación japonesa, pero no sólo porque los japoneses fueron lo suficientemente hábiles como para estandarizarlo y fabricarlo mejor que cualquier otro productor, como sucedió con las videocasetteras, sino porque la cultura, el idioma y la forma de hacer negocios de ese pueblo, están todos muy

orientados hacia la imagen, (...) la naturaleza pictográfica del kanji hace que el fax sea algo natural para los japoneses. (Como se cita en Buitron, 2004, párr. 6)

Según lo anterior, la cosmovisión y cultura de cada pueblo da forma al desarrollo tecnológico como respuesta a sus planteamientos, necesidades y búsquedas. Cabría pensar entonces, que los nuevos sistemas de comunicación han nacido como consecuencia de las demandas del ciudadano postmoderno, creciendo y desarrollándose en la medida en que estos los asumen y consumen. Así, han ido ganando terreno estructuras virtuales de comunicación que influyen sobre las presenciales, dando lugar a nuevos códigos de conducta, nuevas formas de relacionarse con los demás e incluso con uno mismo, pues se ha visto modificado tanto el modo de intercambiar información y conectarnos con “el otro”, como la forma en que empleamos nuestro tiempo.

En las nuevas relaciones virtuales, a escribir y recibir mensajes de manera fluida en ordenador, tableta o teléfono se le llama a menudo “hablar”. Los *tuits*, *whatsapps*, comentarios de Facebook, chats en Messenger o cualquier otra aplicación, son en cierto modo, conversaciones, una suerte de oralidad por vía escrita, una forma de diálogo. Millones de personas en todo el mundo utilizan estas vías a diario para comunicarse con los demás.

Rodriguez de las Heras (2015), asegura que la cultura digital se distancia de la cultura escrita y se aproxima a la cultura oral. El planteamiento de este autor se basa en algunos de sus rasgos principales. Uno de ellos es el carácter efímero tanto de la palabra hablada como de la digital, especialmente la que circula en las redes sociales. Como lo oral, lo dicho (escrito) en una red social aspira a transmitirse, en la medida que sea reproducido y compartido por los otros. Así se transmitía el conocimiento oral en otro tiempo. La idea de plagio que ha protegido los textos escritos se diluye en la Red, donde copiar y pegar se hace la mayoría de las veces, sin atender a las fuentes de origen. La cantidad de información circulando es tan grande, que ante la imposibilidad de retenerlo todo, y con el ritmo de consumo en que estamos inmersos, se olvida pronto.

La Red ha hecho que todos podamos hablar y escribir. Y tal capacidad se interpretó en un principio desde la óptica de nuestra cultura escrita, y, en consecuencia, se argumentaba que si todos hablaban y escribían quién iba a escuchar y leer. Y es que trasladábamos a la Red la forma de difundir la palabra a través del libro o de la tribuna. Ahora vemos que la disposición es otra: nos agrupamos en círculos, en corrillos, y conversamos. No nos hacemos ni autores, ni oradores, sino conversadores. Lo que venimos haciendo de siempre con la palabra hablada. (Rodríguez de las Heras, 2015, párr. 7)

Como tal conversación, en la Red los comentarios son cortos, las explicaciones escuetas. El sistema de escritura prescinde a menudo de los estrictos códigos de la escritura formal. “De manera que la cultura digital que se está formando es el resultado de amasar la cultura oral, la escrita, la audiovisual... con lo nuevo que aporta la digitalidad. Así rasgos de la cultura oral pueden aflorar, mezclarse y reinterpretarse” (Rodríguez de las Heras, 2015, párr. 7). Rasgos que atañen directamente a las relaciones humanas que se forjan mediante el contacto establecido con esta suerte de oralidad virtual.

En cuanto a las relaciones, las virtuales van ganando peso. Pareciera que, de algún modo, quien no está en la Red no existe. Igualmente, a través de *retuitear*, contestar y replicar *post*, el usuario busca “estar presente”, formar parte, a pesar de y superando, la *no presencialidad* (física, se entiende). Familiares y amigos que viven lejos, mantienen contacto y revitalizan la sensación de estar en la vida del otro compartiendo sus andanzas vitales en la Red.

Turkle, profesora del MIT (Instituto Tecnológico de Massachusetts) investiga las relaciones entre el hombre y la tecnología desde hace treinta años. Según ella, esta mensajería no solo no representa una conversación real sino que supone una amenaza:

La tecnología ha hecho que estemos experimentando una huida de la conversación cara a cara. (...) La conversación es la base de la democracia y los negocios, sustenta la empatía y es básica para la amistad, el amor, el aprendizaje y la productividad. Sin ella perdemos aquello que nos diferencia del resto de las

especies, perdemos nuestra humanidad. (como se citó en Lantigua, 2017, párrs. 2 y 3).

Lantigua (2017) en el análisis del libro de Turkle publicado bajo el título *La conversación se muere*, ofrece multitud de “píldoras” del pensamiento de esta autora. Ideas como que un teléfono en silencio sobre la mesa es ya un signo de desconexión con el otro; que tenemos más expectativas puestas la tecnología que en los demás; o que “hemos sacrificado la conversación por la mera conexión” (párr. 3).

La superconexión que nos permiten los aparatos a nuestra disposición es fantástica, pero ¿nos hacen más felices? A pesar de que en nuestra sociedad la mayoría de los individuos tiene más que satisfechas sus necesidades básicas (y no tan básicas), la infelicidad y el descontento permanente parece habitar al individuo postmoderno actual. Y otra cosa, ¿hasta donde nos hacen sentir acompañados? ¿De qué manera satisfacen nuestras necesidades vitales de comunicación e interacción? Díaz (2008) respondiendo a esta cuestión escribe: “(...) Pero no pensemos que esa civilización del ocio, de la tecnología o los avances informáticos le ha servido para solucionar sus contradicciones, sus angustias o sus problemas vitales (...)” (p. 9). Efectivamente, el ser humano sigue habitado por incertidumbres que solo su fuero interno podrá resolver, pues ni el progreso, ni una vida acomodada, podrán librarle de los cuestionamientos que inevitablemente, le asaltarán a lo largo de las distintas etapas de la existencia.

La tecnología se ocupa de la doble paradoja de supercomunicarnos y de aislarnos. La sensación de soledad parece una constante, a pesar de la hiperconectividad. Y ahí de nuevo intervienen nuestros “aparatos”, y lo hacen como consuelo, pues en cierta medida el teléfono móvil, capaz de ofrecernos mil y una actividades que caben en la palma de la mano, nos abstrae de la soledad. Resulta impresionante observar cómo, en una estación de transportes o en una cola para acceder a cualquier parte, todo el mundo atiende a su móvil, se relaciona intensamente con él. Ya no nos miramos, no escudriñamos alrededor observando al otro y al entorno, la vida parece pasar exclusivamente en nuestras pantallas, dejando de prestar atención al mundo físico en que nos movemos.

Los niños, a partir de los 10 o 12 años, pasan el tiempo frente a sus teléfonos, pero desde antes ya tienen tabletas y manejan ordenadores. Y sabemos que enganchan, que restringir su uso no es tarea fácil porque se aferran a sus máquinas. Juegan cada vez menos con sus iguales, y según algunos estudios, ha disminuido la empatía en la población estudiantil, un 44 %. El problema no estaría en su uso, sino en el tiempo de uso. Diversos expertos recomiendan limitar a cortos periodos diarios, el contacto entre los niños y estos aparatos electrónicos. Entre dos y seis años se recomiendan veinte o treinta minutos como máximo, de seis a diez una hora, y a partir de 10 años dos horas como máximo. Lo normal es exceder estos límites, lo cual podría tener consecuencias negativas.

La ilustradora P. Metola (comunicación personal, 9 de enero de 2017), en un *post* de Facebook (medio de comunicación digital), hacía esta reflexión:

Recuperando el tiempo de pausa con Harry Potter. Cuando yo era niña adoraba leer. Era mi refugio. No me adaptaba bien a la escuela ni a la gente. Si me hubiesen quitado los libros para que “hiciese otras cosas” habría sido horrible para mí. A veces pienso en eso cuando limito el acceso a la tecnología a mis hijos (ahora de 9 y 11 años). Dudo si lo hago bien, si es su refugio igual que los libros fueron el mío. Yo no sé en el caso de otros niños, pero en el de los míos me he dado cuenta de que cuanto más uso hacen de ello más les acelera. Les pone muy nerviosos, gritan más, se pegan más y pelean más. Tengo la sensación de que a su edad su cabecita no está preparada para ello. Estas navidades les hemos dejado jugar a los videojuegos, pero mucho menos que en otras vacaciones. Tiempos muy concretos y pocos días. Y ha surgido la magia. Menos peleas. Más tiempo vacío y menos peleas. Han escalado el Yelmo en la Pedriza. Hemos dado largos paseos por el campo. Han leído un montón de cómics (Vampir y Los Pitufos). Han montado varios legos. Han jugado con ellos. Hemos visto toda la saga de Harry Potter. Y, sorprendentemente, tras acabarla, han empezado a leer. Ratos largos (y serenos) de lectura con los libros de Harry Potter.

Su publicación generó numerosos comentarios y un interesante debate (virtual) alrededor de los efectos que causan en los niños sus “maquinitas”. Muchas personas confirmaron reacciones semejantes en sus hijos.

Lantigua (2017) hablando de Turkle nos dice que, según declaraciones de la pisocóloga, los empresarios con los que esta se entrevistó durante la escritura de su libro, afirman que la conversación cara a cara mejora la productividad, las relaciones entre compañeros, y es básica a la hora de construir confianza. Este tipo de afirmaciones, junto al testimonio de P. Metola corroborado por otras madres y padres, vendrían a decirnos que el contacto físico mejora nuestro estado de ánimo y la interacción con los demás, mientras un exceso tecnológico tendría el efecto contrario.

Junto al debate conversación virtual/conversación presencial, encontramos que la tecnología lleva años reemplazando a los trabajadores humanos, y según algunas voces, en un futuro próximo los robots lo harán aún más y no solo eso, algunos apuntan que serán en buena medida nuestra compañía más próxima. Que eso pueda llegar a suceder, no quiere decir sin embargo, que sea el único destino posible. En el avance de la automatización será determinante nuestra voluntad de continuar interactuando con otros seres humanos.

Todavía queremos tratar con una persona (...) Mientras que una máquina puede realizar una tarea dada, a menudo con más eficacia que nosotros, lo que le falta es el arte en la actividad, esa capacidad exclusivamente humana para satisfacer las necesidades del individuo. El protocolo puede sugerir un enfoque, pero una persona que es buena en su trabajo entiende cuándo ajustar y las sutilezas que se requieren. (PrensaPres, 2017, párr. 5)

En las grandes empresas han proliferado modos de interactuar con sus clientes que en general, resultan muy frustrantes: computadoras que responden nuestras llamadas telefónicas sin resolver nuestros problemas, o lo que es aún peor, personas que nos responden como si fueran máquinas. En estos casos, nace en nuestro fuero interno una sensación de inhumanidad, de incompreensión, de desamparo, Seguimos

necesitando la presencia humana, la corporeidad, y no solo en lo que atañe a resolver cuestiones prácticas, sino sobre todo, en el campo de lo afectivo.

Las personas necesitan el contacto físico para su estabilidad emocional. En los bebés tal necesidad es tan importante que puede alterar su crecimiento físico y mental. Los psicólogos afirman que un niño puede estar atendido desde el punto de vista de la salud, pero si le falta el cariño diario de sus padres u otros seres próximos y queridos, puede presentar retrasos psicomotores o desequilibrios emocionales. Los adultos también requieren el contacto físico para sentirse queridos, aceptados. Necesitan besos, abrazos y caricias de las personas importantes de sus vidas. El abrazo en concreto, es una demostración de afecto que ejerce una clara influencia positiva tanto en la persona que lo recibe como en la que lo da, incide directamente en el bienestar psicológico, emocional y corporal, ya que acrecienta la alegría y la salud de individuo y por ende, de la sociedad.

La presencia física es en sí misma, comunicación. En 1967 el psicólogo Albert Mehrabian, llevó a cabo experimentos sobre actitudes y sentimientos y encontró que en ciertas situaciones en que la comunicación verbal es altamente ambigua, solo el 7 por ciento de la información se atribuye a las palabras, mientras que el 38 por ciento se atribuye a la voz (entonación, proyección, resonancia, tono, etc.) y el 55 por ciento al lenguaje corporal (gestos, posturas, movimiento de los ojos, respiración, etc.). Dando lugar a la conocida “regla 7%-38%-55%”.

Mehrabian intentó dar respuestas mediante sus experimentos, a la pregunta ¿qué es más importante el contenido (las palabras) o el tono? Los resultados de sus pruebas indicaron que el tono usado al hablar es más importante y significativo que las propias palabras individuales. Yendo más allá, se propuso observar los efectos del tono empleado frente a la expresión facial. En esta ocasión, halló que las expresiones faciales fueron aproximadamente 1,5 veces más importantes que el tono de voz. Al final de su trabajo de investigación, integrando los resultados de ambos experimentos, Mehrabian defendió la simultaneidad entre: comunicación verbal (emociones y sentimientos), vocal (entonación, proyección, tono, énfasis, pausas, ritmo, etc.) y facial (gestos, posturas, mirada, movimiento, respiración, etc.), asignando a sus

efectos independientes, los coeficientes indicados anteriormente de 7%-38%-55%, respectivamente.

Decía la famosa escritora Martín Gaité (1994) en su obra *El cuento de nunca acabar*:

Siempre me ha apasionado oír hablar a la gente, se tratase o no de palabras dirigidas a mí. Pero ir hablar a una persona es también verla hablar, descubrir las huellas del cuento en el rostro que lo emite. Esto es lo que sirve desde muy niña y me resultaba un incomparable aliciente -que no he perdido-mirar a la cara de quien estaba contando algo, porque las transformaciones que acarrea lo dicho en la expresión del hablante eran como un segundo texto sin cuyo complemento se desvanecía y oscurecía el primero, hasta el punto de que a veces, si no había existido como testigo presencial a la gestación de una perorata, narraciones recado que otro me transmitía solía preguntar casi indefectiblemente: “¿Con qué cara te lo dijo?” (p. 19)

Son especialmente importantes a la hora de transmitir un mensaje, es decir, a la hora de comunicarnos, nuestros gestos, miradas, el tono y la inflexión de nuestra voz. La presencialidad confiere a la comunicación una dimensión más completa, más profunda, que la virtualidad. A pesar de estar exentan de esos componentes que completan el mensaje textual, las relaciones virtuales fascinan por su instantaneidad y la superación de las distancias. También, por su capacidad para conectarnos a mucha gente, ampliar nuestro círculo de influencia, y nuestra popularidad. Las redes sociales ponen en contacto a personas que de otro modo, nunca llegarían a relacionarse, puede que ni siquiera a cruzar una sola palabra en el mundo real. Sarrió (2015) señala:

Antes de que existieran las redes sociales creadas y reguladas a través de dispositivos informáticos, ya existían otro tipo de redes y modos de comunicarse e interaccionar los individuos entre sí; es más, siempre han existido redes desde el momento en que un grupo de amigos o conocidos han decidido reunirse para practicar un deporte, ir a una fiesta, estudiar en casa de alguno, escuchar música, o también, relacionarse en el contexto de la familia. (párr. 3)

Ana Griot (EDNP-E8) contaba en la entrevista mantenida con ella, que según un antropólogo (no recordaba su nombre y no hemos podido dar con él, pero la búsqueda continua), los cuentos maravillosos se han perpetuado porque su función social es tejer redes. El antropólogo lo explicaba diciendo que los hombres, carroñeros hasta ese momento, comenzaron a cazar comunitariamente, porque gracias a la interacción alrededor del cuento y al mensaje de este (no hay que olvidar que en los cuentos maravillosos la ayuda recibida del donante es fundamental para que el héroe logre superar las pruebas que le aguardan), el “otro” pasó de ser quien te agrade a quien te ayuda. De este modo el ser humano comenzó a tejer redes para conseguir objetivos comunes y así consiguió perpetuarse en la cadena evolutiva. “Ese es el gran logro de los cuentos, ser capaces de conectarnos unos a otros en una enorme red de confianza mutua”, dice Griot.

Sarrió (2015) en su magnífico artículo *¿Sustituyen las redes sociales a las relaciones interpersonales?*, trata extensamente las ventajas e inconvenientes de las relaciones virtuales a través de las redes sociales. Una de las cuestiones que aborda es el vínculo de apego, un sentimiento que evoluciona a lo largo de la infancia, fundamental a la hora de establecer relaciones. Su desarrollo durante los primeros años de vida afectará también a las relaciones del futuro adulto. “El apego es el modo que tiene el individuo de vincularse con el otro” (párr. 27). La identidad y la pertenencia están directamente ligadas al vínculo de apego pues a través de él, puede el individuo construir estos dos aspectos fundamentales de su vida. Cuando en las relaciones hay un vínculo de apego, se genera en muchos casos un código de la intimidad, un modo de relacionarnos muy diferente al que acontece en el espacio social formal. Para Sarrió (2015), aunque las comunicaciones virtuales tienen cada vez más influencia en nuestras vidas, las relaciones que propician son rápidas y amplias pero superficiales:

Así, la interacción virtual que se mantiene a través de las redes informatizadas, nunca conllevará el esfuerzo de compromiso y responsabilidad que entraña todo vínculo real en la vida real. (párr. 29)

Esta psicóloga explica también que hacia las redes se puede sentir dependencia pero no apego, de modo que puede experimentarse un “síndrome de abstinencia” ante una

brusca desconexión (lo que vendría a ser una reacción ante una adicción), mientras que cuando lo que se desconecta, lo que se rompe, es un vínculo de apego, se siente un trastorno afectivo, capaz de influir en el estado emocional del individuo.

Podemos pues concluir que las nuevas tecnologías proporcionan facilidades de comunicación, pero al mismo tiempo alteran la naturaleza y la esencia de la misma, ya que una interrelación humana basada únicamente en estas tecnologías ocasionaría déficits sociales, afectivos y emocionales. La causa de ello es que las relaciones interpersonales que se originan a través de las NTC no son útiles para que el individuo sienta seguridad, tampoco para su supervivencia ni para generar el vínculo de apego que directamente se asocia a la necesidad inherente del ser humano a agruparse para sentir bienestar. (Sarrió, 2015, párr. 31)

Sumando todo lo abordado hasta ahora: la necesidad de contacto e interacción física, de afectividad, la necesidad de sentir que estamos vinculados a otros seres humanos, junto a la cualidad multifacética de la comunicación (no únicamente verbal/textual) y a la fascinación que sigue causándonos la palabra dicha por el otro, podríamos llegar a la idea de que la naturaleza del cuento contado, sus atributos, lo convierten en una actividad con sentido en nuestros días, a pesar de la aparente preeminencia tecnológica. En tanto que actividad grupal proporcionan contacto humano, cercanía, inscriben al individuo en un grupo de aficionados, inciden sobre la afectividad (puesto que los propios cuentos lo conectan a sus emociones), generando vínculos y propiciando procesos comunicativos de calidad.

En internet se generan comunidades virtuales, pero no puede experimentarse esa sensación física que produce en nuestro cuerpo emocional el contacto con el otro, con una comunidad corpórea por llamarla así, una comunidad basada en el contacto físico. Suzy Platiel (ADA-23) afirma que en los mensajes virtuales: “Falta la reacción del otro y la toma de conciencia de la reacción del otro. Falta la mitad”. Los entrevistados destacan lo insustituible de la presencia. Algunos de los testimonios recogidos dicen:

Pues algo tendrán los cuentos, porque en medio de la tiranía de la imagen y lo virtual, convoca a centenares de personas que, en ocasiones, no caben en los

recintos. Hay algo atávico y sagrado en reunirse para escuchar a alguien que habla, nada más. Y nada menos. (Elena Castillo, EDNP-E10)

Somos creadores de emociones, el cuento va a perdurar, porque el cuento atraviesa las fronteras. Magguy Faraux (EDNP-F7).

El teatro y la narración oral son hoy fundamentales. En un mundo lleno de pantallas, la recuperación de la palabra como vehículo para transmitir emociones, la comunicación directa con el público, la sensación de estar presenciando un acontecimiento único... es algo que las instituciones públicas tienen la obligación de ofrecer y promover. Marieta Monedero (EP-12).

Para mí los cuentos, las palabras, el contar son perlas enhebradas. Joyas de familia que perseveran la memoria de los pueblos. Hay algo ancestral, atávico en la palabra dicha, sin más artificio que el espacio compartido. Y creo que esa es la principal virtud, el reconciliarnos con nuestra condición humana, simple, básica e inefable. En medio de tanta imagen, cada vez estamos más sobreexpuestos y la palabra se vuelve entonces cobijo, pausa, penumbra mansa. Soledad Felloza (CP-7).

El Festival de Narradores Orales de Segovia ha cumplido dieciséis años y se ha convertido en un pequeño acontecimiento cultural para la ciudad ya que provoca fervor y entusiasmo entre el público asistente. ¿Cómo se mide ese fervor? Por las colas y por el silencio que se masca en el patio de la Casa de Andrés Laguna. no queda ni una sola silla libre. Los más rezagados escuchan la sesión de pie o sentados en el suelo. Un día y otro día. Ahí está parte del milagro, en esa especie de rito que hace partícipe a los asistentes. (Ignacio Sanz ADT-9)

Creo que es necesaria para no convertirnos en seres individuales que es lo que creo que aporta esta era digital, todo lo tienes y no necesitas a nadie. (CPP-4)

Contar y escuchar cuentos en estos tiempos tiene mucho sentido, más incluso que el que podía tener antes, porque además de todo lo que implicaba años o

siglos atrás, hoy en día el cuento contado nos ancla a la tierra, nos recuerda de dónde venimos y, sobre todo, quiénes somos. (Pep Bruno, CNP-3)

En estos testimonios leemos palabras como ritual, atávico, tierra, emoción, cobijo, comunicación directa, quienes somos, de dónde venimos... que nos hacen pensar en hasta qué punto el cuento forma parte de la esencia del hombre, y reflexionar acerca de su importancia, planteándonos la pertinencia de su continuación.

Hay que pensar también que subrayar la importancia del cuento es conceder a la palabra un enorme valor transformador. (...) Quizás el habla sea lo más sagrado que posee el ser humano. El habla es nuestra principal herramienta simbólica. Es más, con la palabra construimos la realidad, lo cual no es poco. De ahí la importancia del cuidado del lenguaje y del bien y buen hablar, porque, en definitiva, cada persona es y vive como habla. (Bárcena, 2016, COP-3)

La reflexión de Bárcena nos lleva a pensar en la calidad de nuestras palabras, en lo que nuestras palabras “dicen” de nosotros. Las que circulan por las redes sociales no están, por lo general, muy medidas. Los comentarios suelen ser parciales, poco desarrollados, muchas veces confusos, ligeros, sin gran peso. Siempre hay excepciones, evidentemente, y círculos donde se intercambian mensajes de mayor profundidad, pero la mayoría de las veces, la superficialidad reina. Se produce una comunicación que puede ser efectiva en términos de mantener un contacto, un vínculo en la distancia, establecer tratos laborales, difundir actividades, pero normalmente, las palabras que más peso y sentido tienen en las redes sociales, se intercambian entre personas que en algún momento, han tenido un encuentro “real”, o bien entre aquellas que se toman la molestia de pensar con cierto detenimiento sus palabras. Seguramente no sea el medio en sí mismo el que conduce a la superficialidad, sino el uso, el empleo rápido y no muy reflexionado de la palabra en las redes sociales. Es decir, la comunicación requiere de una intención, y esta trasciende el vehículo empleado. En las redes sociales se tienen tantos amigos y se quiere abarcar tanta información que se pasa muy rápido de una a otra, en un consumo tan veloz como el que reina en el resto de la vida del ciudadano postmoderno.

La palabra del cuento se toma tiempo y se dirige a cada persona del público. Aunque el narrador cuente para todo un auditorio, cada uno de los seres presentes tiene la impresión de que se lo que está contando a él. La palabra del cuento está medida, es transmisora de símbolos y mensajes, es evocadora, despierta la emoción. Por eso es intensa, es comunicación, tiene poder. Los narradores más conscientes de este peso que caracteriza a la palabra del cuento, comentan que hay que prestar atención a lo que se dice al contar, y sin duda así es, pues en ese momento de escucha y entrega del público, todo lo que se dice es importante, no puede tomarse a la ligera.

La palabra compartida frente a frente como vehículo de las historias de vida, de anécdotas, como reflejo de los pensamientos, también es profundamente significativa. Las historias que compartimos a diario con nuestros próximos, y el uso que hacemos de la palabra en esos momentos, conforman en buena medida, la impresión que el otro recibe de nosotros, y sobre todo, la energía, la emoción, el sentimiento que recibe el interlocutor y que modela el instante, convirtiéndose en vivencia. A este respecto reflexionaba Martín Gaité (1994) cuando escribía:

A las personas, en efecto, se les recuerda por las palabras que han dicho y las historias que han contado y sobre todo por cómo y a través de qué humor las han contado mucho más que por su estatura o el color de su pelo, lo cual se comprueba con una nitidez desgarradora siempre que un ser querido muere o deja de querernos, ocasiones ambas en que el único expediente válido para revivir su presencia es acudir a nuestra memoria en busca de lo que ese ser nos contaba o nos decía, como si sólo su palabra, al resucitar los gestos que le acompañaron, nos refrendaran aquel añorado existir y lo hicieran perdurar de alguna manera. Y en nombre de esta misma intuición, cuando nos sentimos impulsados a hablar de esa persona con otra que no la conoció, también tendemos a encender en esta última el interés por las historias de que fue portadora y mediante las cuales, al dedicárnoslas, tejió su relación con nosotros. (p. 20-21)

La palabra nos vincula, crea lazos o los rompe, la palabra alienta y consuela, hiere y daña. Nos construye, nos define, nos esculpe. Su poder es incontestable.

Ana Griot (EDNP-E8) compartió una historia personal, totalmente conmovedora, en la que confluyen varias cuestiones: la palabra entre seres cercanos, el cuento, lo que genera en el interior de las personas compartir una y otro.

La razón de que yo sea narradora profesional es que mi compañera de instituto se estaba muriendo de sida, teníamos 27 años, fui a verla, estaba en el sofá, sin pelo, consumida. Hacía bastante tiempo que no nos veíamos así que me preguntó qué estaba haciendo. Me pareció que en esa situación, en ese momento, no tenía sentido contarle todo en lo que andaba metida, de modo que le dije: cuento cuentos. Cuéntame uno, dijo ella, y empecé a contar uno chorras, y le volvió como la vida, hay tantos matices en un cuento que hay como una mimesis con la vida, es como que allí está pasando la vida, y a ella le pasó la vida otra vez, se le volvieron a iluminar los ojos. Cuando acabé, ella riendo me abrazó y me dijo: que cosa tan hermosa y tan importante haces. Murió dos semanas más tarde. Yo pensé que si para ella que se estaba muriendo había sido importante, sin duda debía serlo, y en ese momento decidí hacer de esto mi profesión.

El poder de la palabra, el poder del cuento y el poder de la presencia física. Para la mayoría de los entrevistados no cabe duda de que nada puede sustituir a un ser humano frente a otro, y solo unos pocos dudan ante la idea de su posible desaparición frente a la posibilidad de que los cuentos contados se adapten a las posibilidades tecnológicas en un futuro próximo. Bien, esto ya ocurre, pues hay cientos de videos de cuentos contados en YouTube, e incluso experiencias de narradores que han contado a través de videoconferencia, o de los videos en directo que ya circulan en las redes sociales. Si bien estas acciones no dejan de ser interesantes y de abrir nuevas ventanas a la difusión de la narración, existe unanimidad entre narradores y público al advertir que el video de un cuento narrado no es comparable a su escucha en directo. Hay sesiones magníficas, cuya grabación audiovisual no refleja -porque es imposible que un medio mecánico lo haga (por ahora)- la relación del narrador con su público, el flujo de emociones, la energía del momento, es decir, no transmite lo que

en suma, se guarda en la memoria, la esencia del momento compartido alrededor de una historia, su encanto, su fuerza.

Sin duda, el cuento se adaptará a los cambios sociales, como siempre lo ha hecho. No terminaron con ellos ni la luz eléctrica, ni la radio, ni la televisión, de manera que cabría suponer que tampoco lo hará la comunicación virtual. Cada generación se ha apropiado del cuento de un modo diferente, y así seguirá ocurriendo. Lo único seguro de la vida es que cambia constantemente. Los cuentos contados, la narración oral también cambiará, pero no parece muy probable que los seres humanos dejen de contarse historias. Puede incluso que, como señalan algunos de los entrevistados, sean hoy más necesarios que nunca, para darnos cobijo y abrigo, para no aislarnos, para no olvidar nuestra humanidad en medio del bosque de la vida virtual y el desencanto postmoderno.

6.4. Tercer nivel de interpretación de datos: detección de categorías de análisis saturadas - enunciados de conceptos sin anclaje empírico

El tercer nivel de interpretación de los datos constituye el segundo proceso de la etapa 4 de análisis de los datos, señalada en el apartado 6.1. En este nivel se revisan y releen los temas recurrentes, las unidades de análisis, las fichas temáticas, para llegar a identificar las categorías más saturadas. Las técnicas que entran en juego en este momento son: trazar esquemas gráficos sobre la información; escribir reflexiones; enunciar características particulares del concepto sin anclaje empírico; recordar los sucesos re-narrando la situación vivida; encontrar nuevas preguntas; identificar clases y propiedades; identificar relaciones entre clases; identificar tipologías; identificar conceptos que dan unidad de sentido a la realidad; identificar la necesidad de muestreo teórico hasta la saturación; etc. En este trabajo, aplicando estas técnicas al material de análisis e interpretación se ha llegado a las siguientes categorías de análisis con mayor nivel de saturación:

1. La narración oral es un arte. Inscrita en la vida cultural de la sociedad actual, convierte su práctica en una profesión artística.

2. En los últimos años ha aumentado el reconocimiento a la narración oral y a la figura del narrador. El público adulto es reducido pero fiel. Crece lentamente.
3. El poder de la palabra hace emerger mundos y realidades. El cuento es un viaje, es evasión, desconexión, es trascender lo cotidiano.
4. El cuento crea un espacio-tiempo que es un momento único, un momento que se vive y sucede aquí y ahora. El cuento contado es presencia.
5. En los cuentos se refleja la vida, nos permiten vivir otras vidas, y forman parte de la vida. El cuento es una herramienta para entender y explicar el mundo, para aprender a vivir. Es una fuente de sabiduría.
6. Hay una relación entre los cuentos y la identidad, en tanto que interpelan, reflejan inquietudes y emociones.
7. Contar es dar, es compartir; escuchar también. El cuento contado genera el encuentro. Compartir la palabra crea vínculos.
8. El cuento continúa teniendo un papel en la educación.
9. Los cuentos siempre se contaron entre adultos, para los adultos. En este momento, el público familiar es el más numeroso y se caracteriza por acudir con niños de edades comprendidas entre los de 0 y 6 años.
10. La calidad de los narradores es importante, así como su repertorio.
11. La escucha del público es fundamental. No hay cuento ni narrador sin receptor. La escucha se educa, se desarrolla. El hábito de la escucha se adquiere con la práctica.
12. Las historias están con nosotros desde hace miles de años, han sido transmitidas de generación en generación, y aunque los tiempos hayan cambiado, no desaparecerán en la sociedad tecnológica, se seguirán contando.

Capítulo 7

**Elaboración del informe final,
conclusiones de la investigación y
proyección de las propuestas**

Este capítulo desarrolla los siguientes puntos:

7.1 Informe final

7.2 Conclusiones y proyección de las propuestas

7.1 Informe final

Esta investigación, intentado comprender el desarrollo de la narración oral en las últimas décadas y su influencia en la sociedad del siglo XXI, ha interactuado con distintos grupos poblacionales que se relacionan con el cuento contado, buscando responder a las preguntas que dieron lugar a la formulación del presente estudio. Tras la triangulación de los datos obtenidos e interpretados siguiendo el *Método Comparativo Contante*, y su contraste con los presupuestos teóricos desarrollados en los capítulos 2 y 3, en las siguientes páginas se presenta el informe final y las conclusiones obtenidas, con la pretensión de aportar un análisis interpretativo del sentido del arte de la palabra para el ciudadano de la postmodernidad.

A lo largo de la historia de la humanidad, la narración de cuentos ha estado siempre presente, tanto en contextos íntimos y familiares como en espacios y reuniones públicas. La figura del narrador oral profesional -del que no se tienen demasiadas referencias explícitas-, ha mudado y evolucionado sin cese, adaptándose a las transformaciones de las sociedades de las que formaba parte. La función social de los cuentos, así como su narración de viva voz, también ha sido cambiante en cuanto a su lugar en la vida social y a su influencia dentro de la misma, aunque en el fondo, ha despertado y movilizado reacciones muy semejantes en el ser humano, a lo largo de los siglos (milenarios, cabría decir).

La sociedad occidental ha protagonizado veloces cambios a partir de la revolución industrial, acelerados conforme avanzaba el siglo XX, con la implantación progresiva de sistemas de producción y consumo que han modificado por completo el paisaje social del mundo entero. La educación, los hábitos laborales, el ocio y la construcción de la identidad individual y social, han experimentado grandes saltos en las últimas generaciones. Por todas partes estos cambios han afectado a la narración de historias, cuentos, epopeyas, etc. En cada lugar y en cada sociedad esos cambios han presentado y presentan una evolución diferente, pero ni los territorios más remotos y aislados han podido escapar a los provocados por la fuerte y poderosa influencia de la globalización, los *mass media* y los medios informáticos.

En los 2.000 años de nuestro calendario han existido en Europa aedos, bardos y juglares: contadores y recitadores que ejercían esta actividad como medio de vida, es decir, como oficio y profesión. Al mismo tiempo, madres, padres, abuelas y abuelos, narraban en las casas sin restricciones en la edad del oído escuchador, o si acaso, limitando la presencia de los pequeños mandándolos a la cama cuando querían contar historias de cariz únicamente adulto. Contaban las nodrizas de los niños de alta cuna, los sacerdotes en sus púlpitos, los dotados de gracia y del arte de hablar en las tabernas y en las fiestas. Se contaba, contaban las gentes, para acortar las noches, atemperar esperas, entretener las horas, soportar los malos momentos, o aligerar las labores de la cocina o el campo. Hablar, explicar, exponer, se salpicaba de cuentos, parábolas o chistes. Durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, la narración de historias se mantenía muy viva en las sociedades rurales, acompañando las faenas agrícolas y las reuniones en las casas de los vecinos, donde siempre había alguien que conocía historias y las intercalaba en el transcurso de las veladas. La gente buscaba a quienes sabían contar, y estos se veían dotados, gracias a su habilidad con la palabra, de una posición, una reputación y un lugar en la comunidad. Eran los que hoy llamamos “narradores tradicionales”, herederos de la literatura oral transmitida durante generaciones. Mientras tanto, la sociedad culta volcada en la lectura y la escritura, consideraba la letra impresa como guardiana del saber instruido y del conocimiento erudito, despreciando el legado oral y restringiendo las publicaciones de cuentos al público infantil, a quienes se podía enseñar y adoctrinar a través de ellos mientras crecían (tras haberlos pasado por el tamiz de la moral imperante). A pesar de la relativa revalorización de la literatura oral propiciada por las investigaciones etnográficas y lingüísticas que se sucedieron durante ese tiempo, los cuentos fueron perdiendo peso en la vida de las gentes, afianzándose desde la segunda mitad del siglo XX, cual bulo imparable, la idea de que eran cosa de niños. Pero la palabra desnuda del cuento contado fue encontrando otros cauces para seguir cautivando sin más artificios ni adornos que su incontestable poder. La narración para niños brotó en las bibliotecas mientras la destinada a los adultos surgía en cafés, universidades, centros culturales... Durante las dos últimas décadas del siglo XX la actividad de contar cuentos fue tomando forma de oficio, y surgieron los primeros narradores orales dedicados a contar a tiempo completo, recalando en esta naciente y vieja profesión a través de los más diversos motivos y vericuetos.

Los diecisiete años de siglo XXI que llevamos andados al vertiginoso ritmo de la postmodernidad, han aportado muchos cambios a la evolución de la narración oral. Antes de detallarlos, cabe situar el contexto general en que se enmarcan.

Conforme la nueva narración crecía y se consolidaba, iba adquiriendo un lugar y una notoriedad, en principio circunscrita a determinados círculos más o menos especializados. Paso a paso se fue colando en diversos contextos y situaciones, siendo posible afirmar que en la actualidad, la narración oral se halla presente en múltiples escenarios de la cultura, aunque aún no ha sido asimilada por la mayoría de la población como un arte, como una actividad artística, como un arte escénica. Tampoco se reconoce como profesión dentro del listado de actividades económicas de la Agencia Tributaria ni de la Seguridad Social. Los programadores de teatro, las subvenciones públicas, los directorios, las convocatorias de becas o circuitos, no la contemplan entre las disciplinas escénicas ni dentro de ninguna otra modalidad artística y evidentemente, tampoco cuenta con un epígrafe propio. A pesar de ello, a nadie se le escapa que los cuentos han saltado de la intimidad familiar y de la escuela, a la vida pública. La Real Academia de la Lengua incluyó en su diccionario hace apenas unos años, en su 23ª edición, la palabra *cuentacuentos* definiéndola como: “Persona que narra cuentos en público”. Quien más quien menos, ha oído hablar de los “cuentacuentos”, o ha asistido a alguna sesión de cuentos. Hoy por hoy la sociedad sabe de la existencia de estos contadores de historias, otra cosa es que haya criterios claros a la hora de entender y apreciar en qué consiste la narración de cuentos, por parte del grueso de la ciudadanía. Nunca ha sido fácil para las disciplinas artísticas y para los artistas, enmarcarse en una sociedad construida sobre criterios laborales que poco tienen que ver con los procesos creativos que suelen caracterizar a profesiones como la pintura, la danza o el teatro. Si hacia ellas, viejas conocidas, continúa sin haber, en términos generales, una mirada que las admita como trabajos dignos, valorando la dificultad que entraña tanto la preparación como el desempeño, no resulta demasiado sorprendente que para la narración oral suceda algo semejante, tanto más si se tiene en cuenta su relativa juventud tal como la concebimos hoy en día, en esta parte del mundo.

Por consiguiente, al respecto de todo lo anterior, puede decirse que, en tanto que ocupación profesional y artística, la narración oral es bastante desconocida entre un

amplio sector de la población, siendo percibida por esa mayoría como una actividad infantil, y como tal, de importancia menor (tal es la concepción imperante, si bien es cierto que la importancia de la calidad de las propuestas educativas y culturales dirigidas a los niños no debería desdeñarse, pues otorgar una buena educación a la infancia entraña una gran responsabilidad). Por otra parte, los términos de su remuneración exigen una continua defensa por parte de sus ejecutores, forzados a explicar continuamente el porqué de sus cachés, mientras el voraz sistema empresarial que en ocasiones, controla las programaciones culturales, causa estragos en las condiciones laborales que rigen el mercado.

Más allá de este marco laboral y económico; más allá de los prejuicios asociados a la idea de que los cuentos son para niños, aún presentes y decisivos a la hora del afianzamiento y crecimiento del público; a pesar de que en nombre de los cuentos a veces se hacen actividades que poco tienen que ver con la narración de historias; y aunque adolezca de poco reconocimiento en ciertos sectores; puede decirse que la narración oral no ha hecho sino crecer en este principio de siglo, desafiando las condiciones desfavorables que trajo la conocida crisis económica y cuantos obstáculos sociales han podido salirle al paso. Y todo ello gracias a sus cualidades, gracias al poder de la palabra.

La narración oral dirigida a niños y familias creció conforme aumentaba la oferta y demanda del ocio infantil y se extendía la preocupación y el interés por acercar a los niños a los libros, a la lectura. Su utilidad educativa, sumada a su cualidad de entretenimiento, popularizaron su asentamiento en las bibliotecas y en los colegios. Entre el público adulto primero halló lugar en determinados y concretos contextos próximos a ámbitos literarios, universitarios y teatrales, para ampliar su círculo de influencia conforme creció el público y el número de personas que sentían la inquietud de empezar a contar. En nuestros días existen ya un buen número de lugares donde se cuenta de manera más o menos regular, programadores especializados, circuitos de narración oral, y una amplia red de festivales de cuentos por todo el mundo, donde se reconoce tanto el trabajo y la calidad de los narradores como el valor y atractivo de la narración de historias. El público que disfruta con esta actividad y que asiste periódicamente en familia o a los espectáculos para adultos, va desarrollando un criterio, un gusto por ciertos tipos de historias y por determinados narradores,

valorando las diferencias entre unos y otros. Cuanto más se escucha, más se valora y mejor se sabe distinguir la calidad de los contadores; consecuentemente, cuanto más se escucha, más se exige. Las personas del público van encontrando las voces que le son afines. Cada cual tiene sus preferencias. Esto ocurre entre adultos y también entre niños. Los pequeños no se enganchan siempre a los cuentos de la misma manera, su entrega depende de quién cuente, lo cual es sinónimo de cómo cuenta. Quienes van aficionándose a escuchar, buscan a los narradores que más les llegan, y siguen su trayectoria.

Hay una constante que explica ese doble crecimiento de público y del número de personas con ganas de contar, desde el punto de vista del adulto que descubre la narración oral: la sorpresa recibida ante la cantidad de imágenes y emociones que puede despertar un narrador armado simplemente, con un puñado de historias, su voz y su presencia. La reacción ante el encuentro con las historias contadas sin adornos ni artificios, alcanza en muchas personas el grado de fascinación, de valioso hallazgo, de admiración. Ante esta sencilla y completa forma de despertar el imaginario, de transportarse a lo que se narra, se experimenta una conexión con la palabra, con el cuento, con la narración. Cuando así sucede, esas sensaciones suelen conducir a la persona a convertirse en un escuchador asiduo o bien a contar (de algún modo, el ser humano intenta transmitir lo que para él es importante), ya sea en el ámbito privado, aficionado o profesional. Tanto quienes decidieron convertirse en narradores como aquellos que son ya público fiel, aluden a la impresión recibida la primera vez que escucharon, o a sus sensaciones ante determinadas historias o narradores, a la hora de explicar su afición a los cuentos contados. Entre aquellos que arrastran más prejuicios y un buen día se ven dentro de una sesión de cuentos con cierta curiosidad pero sin tener mucha confianza en lo que van a ver, a menudo se observa un antes y un después del espectáculo, pues se descubren atrapados en la historia y agradablemente sorprendidos ante “eso de contar y escuchar cuentos”.

El deseo de ser portador de la palabra suele llegar a la vida de las gentes a través de los caminos más diversos, independientemente del camino profesional que hayan transitado hasta el momento. Desde luego, muchos llegan desde campos afines tales como la escena, la literatura, o la animación sociocultural, pero otros lo hacen desde las ciencias,

el funcionariado o cualquier otra materia. Una gran mayoría de los narradores actuales descubrieron los cuentos contados en la edad adulta, lo que viene a confirmar la atemporalidad del placer que produce escuchar y contar, y la poca consistencia de los prejuicios imperantes.

Algo parecido sucede entre el público: muchas personas no escucharon cuentos siendo niños y como los narradores, provienen de todos los estamentos profesionales. En cuanto a sus edades, oscilan entre los 35 y los 70 años (de manera general, dependiendo de los contextos sociales específicos), siendo mayoría entre el público de ciudad, las personas con interés en la vida cultural. Cabe remarcar que escuchan y cuentan muchas más mujeres que hombres.

Lo anterior es aplicable al público adulto que asiste a las sesiones dirigidas a público adulto, pero este es el sector menos numeroso. La mayoría de las sesiones que se organizan están dirigidas a público infantil y familiar, a pesar de los continuos esfuerzos por parte de los narradores de que los espectáculos para adultos tengan una presencia regular en las programaciones culturales. Estos encuentran su medio de difusión más sólido en los festivales y en las programaciones estables que convocan a narradores de diferentes estilos y procedencias, contribuyendo claramente a la fidelización de espectadores. Los más antiguos existen desde algo más de veinticinco años, y no dejan de surgir otros nuevos. La diferencia existente entre el número de sesiones infantiles y adultas que se programan, está en manos de los gestores culturales, no se debe a un menor interés por parte de los narradores de dirigirse a los adultos, antes al contrario, es su tesón lo que las mantiene vivas, ahínco que se tropieza con las dificultades para encontrar el soporte económico y organizativo que requiere ponerlas en marcha, y con el escaso apoyo institucional.

En este momento, el público infantil-familiar más amplio se caracteriza por acudir a escuchar cuentos con niños de edades comprendidas entre 1 y 6 años. Sin embargo, hace quince o veinte años, los niños que iban a las sesiones de cuentos en bibliotecas u otros recintos solían tener entre 6 y 10. En esta última década ha ido bajando paulatinamente la edad de los asistentes. Así, por una parte han proliferado los cuentos para bebés (dirigidos de 1 a 3 años), y por otra, se han intentado organizar sesiones para menores y mayores de 4, con el objetivo de hacer una separación que permita

adecuar los repertorios a las distintas edades -pues hay una gran diferencia entre unos y otros en lo que se refiere tanto al tiempo de atención como al tipo de cuentos que pueden captarla- garantizando de ese modo, la idoneidad y éxito de cada función. Estos esfuerzos son a menudo en vano pues desde hace algunos años las sesiones para mayores de 4 se llenan de pequeños de 2 y 3, ya que los padres no reparan en la recomendación de edad propuesta (o no la respetan). Finalmente, las sesiones de cuentos familiares terminan por presentar un público donde la mayoría de los niños no superan los 5 años, con suerte hay alguno que llega a tener 6. Narradores y programadores coinciden en varias causas para explicar esto. Parece que las familias eligen llevar a sus hijos a las sesiones de cuentos, mayoritariamente, antes de la escolarización, o bien antes de la educación primaria. Este es un momento en que quieren ofrecer actividades culturales a sus hijos, pero encuentran poca oferta para ellos, optando por la alternativa de los cuentos, actividad que suponen apta para esa edad (y es cierto, aunque también después). Conforme implantan en la rutina de sus hijos un buen número de actividades extraescolares de supuesta utilidad académica, dejan a un lado los cuentos contados. Para Ortiz (EDNP-E9):

Los padres han dejado de darle importancia, se hace más importante el inglés, el fútbol... Si los padres hubieran seguido acompañando a los niños y llevándolos, no habría bajado la edad, se habría diversificado. Hay una tendencia a hacer a los niños más mayores de lo que son.

Esta afirmación, corroborada durante la investigación, se ha evidenciado en ciertos festivales donde padres y madres acuden con hijos que superan los 10 años y llegan a alcanzar los 19 o 20, siendo estos jóvenes, según ellos mismos indican, seguidores de los cuentos y de los narradores, tras toda una vida yendo a escuchar en familia. Paralelamente sucede otra cosa, la abundante presencia de niños muy pequeños durante las sesiones de cuentos, puede provocar el alejamiento de los mayores. Algunos niños, cuando se ven rodeados de otros más pequeños, rechazan los cuentos por asociarlos a una edad que quieren superar, como forma de remarcar su edad, de crear su identidad de niños mayores. Asumen el prejuicio adulto de que los cuentos son para niños, sumándoles además la idea de que son para “niños muy pequeños”. También puede pasar que no se sientan reflejados o apelados por las historias cuando el narrador, ante

la presencia masiva de esos niños muy pequeños, “infantiliza” su repertorio, es decir, para intentar captar la frágil atención de los niños de 2 y 3 y evitar el caos -pues si no atienden al cuento van a hablar, moverse y revolucionarse-, elige contar historias propias de los más chiquitos, en los que el mayor no encuentra respuesta a sus intereses.

Díaz (s. f), en una entrevista incluida en el libro *La memoria de los cuentos* coordinado por Rodríguez y Hernández, asocia la falta de conexión intergeneracional como una de las posibles razones de que el ciudadano actual asocie el cuento a la infancia, al haberse perdido la relación con los abuelos, exponiendo:

Yo pienso que lo que ha fallado en los últimos sesenta o setenta años ha sido esa posibilidad de combinar la experiencia con la ingenuidad y la capacidad de asombro o el interés por la vida, algo que antiguamente se hacía de una forma muy natural porque, en las reuniones, los que narraban lo hacían para todos, no solo para los niños. (p. 252)

A la hora de extrapolar esta consideración a la vida infantil, se observa que, en aquellos niños acostumbrados a convivir con otros de diferentes edades -por ejemplo, dentro de las escuelas unitarias, o en medios rurales-, no se acusa tanto esa compartimentación de edades ni es tan plausible la ausencia del niño mayor de 5 o 6 años, pues están más acostumbrados a mezclarse y a compartir momentos y juegos.

El descenso de la edad del público infantil no se debe a que al crecer se produzca una falta de conexión con el cuento, pues cuando los narradores acuden a los colegios e institutos constatan cómo se enganchan y disfrutan con ellos niños y jóvenes de cualquier edad. Hay pues, detrás de las ausencias de estas edades en las sesiones públicas, razones de otra índole. En general, los niños que conservan una mayor conexión con la fantasía, con su propia imaginación, y aquellos que reciben una educación literaria, cuentística y cultural en casa, compartiendo los cuentos en familia más allá de las edades tempranas, continúan acudiendo a las sesiones de cuentos con interés manifiesto. La influencia de los padres es determinante en este sentido.

La situación es diferente en Francia, donde la mayoría de sesiones se dirigen a “todo público”, con especificaciones diversas sobre la edad mínima que las familias suelen respetar. Las hay recomendadas para muy pequeños, pero también para mayores de 7,

8, para mayores de 10, o de 12. Casi siempre hay mucho público adulto en estas sesiones, tanto o más que infantil, y dentro de este es posible hallar niños “grandes” (según la edad recomendada) que van con sus familiares. Durante la observación no participante un niño de 12 años dijo tras el espectáculo de un narrador: “Me ha encantado, podría seguir escuchándolo durante horas”. Se trataba de cuentos africanos plagados de animales y proverbios, aparentemente alejados, en principio, de los intereses de su edad, pero en realidad, tan llenos de riqueza y tan bien contados, que su disfrute no está condicionado a ninguna edad. Cada persona los interpreta conforme a su desarrollo y momento vital. Los adultos allí presentes salían igualmente encantados.

Se ha observado que entre el público francés hay por parte del adulto, una mayor predisposición a los cuentos tradicionales y maravillosos, frente al español, que parece sentirse más cercano, en términos generales, a historias de corte actual, con fuertes dosis de humor. Esta afirmación no es desde luego, absoluta, alude al público adulto español de las sesiones dirigidas exclusivamente a ellos, y guarda relación con el bagaje cultural y de escucha de cada persona, con el número de veces que ha asistido a espectáculos de cuentos, y con los narradores y cuentos que ha escuchado, además de con las preferencias individuales. Entre los adultos que acompañan a niños a escuchar, es diferente. En ellos existe o va desarrollándose una conexión evidente con los cuentos de estas sesiones, donde lo maravilloso está presente, los animales hablan, y la fantasía campa a sus anchas, llegando a disfrutar tanto o más que los críos. Incluso algunos acuden solos, sin pequeños que actúen de excusa, porque no solo disfrutaban con los cuentos, sino que así lo declaran abiertamente. La capacidad de fascinación frente al lado mágico de la vida permanece latente en el adulto, a veces se encuentra “dormida”, pudiendo los cuentos, despertarla.

En las sesiones familiares a veces se generan momentos complicados para la escucha. Los narradores españoles acusan ciertas dificultades en términos de respeto, para contar en buenas condiciones. Por un lado, a veces se programan las sesiones en lugares poco propicios, que van a dificultar el buen desarrollo del espectáculo. Por otro, hay veces donde el comportamiento de los asistentes no es el más respetuoso. Los niños que ya han escuchado cuentos en varias ocasiones, saben estar en la actividad y tienen un comportamiento más adecuado que quienes lo viven como un recreo. En el caso de

niños con necesidad de llamar la atención, o con límites poco claros en su vida cotidiana, a veces se dan situaciones que interfieren en el desarrollo de la actividad, pues molestan a quienes tienen ganas de disfrutar de los cuentos con comportamientos disruptivos. Los muy pequeños también pueden crear cierto caos en el desarrollo de una sesión de cuentos, dada su corta edad, sus necesidades específicas y la ausencia de directrices por parte de sus padres. A veces la excusa: “es que son niños” permite situaciones poco lógicas. En estos casos, algunos padres ponen en manos del narrador la potestad de “controlar” a los niños, olvidando la labor que como padres, tienen que afrontar en una actividad cultural. Muchas familias no se ponen en el lugar del otro, no entienden los límites que han de marcar a sus hijos, ni los límites que no pueden superar sus hijos por respeto a los demás. Lamentablemente, hay muchos adultos con comportamientos no respetuosos en las sesiones familiares, muchos padres que no se dan cuenta, o no quieren darse cuenta, de cómo afectan sus actos al transcurso de la actividad. El creciente individualismo de la sociedad ha conducido a que en ocasiones, no haya mucha conciencia de ciertas normas sociales que debieran estar implícitas en un acto cultural, y se actúa sin pensar en los demás. Se hacen cosas como: entrar y salir en cualquier momento, hablar en voz alta con otros adultos, reñir en voz alta al niño que se mueve, sacarlo en mitad de un cuento porque se tienen que ir a otro sitio, no sacarlo cuando lleva mucho tiempo llorando o haciendo ruido, darle golosinas en mitad de un cuento, etc. Desde el escenario el narrador aprecia claramente si algunas personas del público se sienten incómodas ante la actitud de otras, en ocasiones ellas mismas llaman la atención a quienes molestan, aunque a veces no se atreven a hacerlo. No siempre las sesiones de cuentos familiares son difíciles en términos de actitud y respeto, de lo contrario sería muy complicado dedicarse a este oficio, como ya se ha dicho, depende mucho de la idoneidad del lugar, de las directrices de partida creadas por el organizador, del bagaje del público presente, y también, de la capacidad del narrador para captar la atención y hacer frente a las adversidades. Es importante señalar que hay familias extraordinarias, cuyas actitudes son intachables, y sesiones familiares que resultan una delicia para todos. En colegios o sesiones sin padres, no suele haber problemas de comportamiento en los niños, dependiendo sus reacciones fundamentalmente, de la capacidad del narrador para captarlos (salvo situaciones muy puntuales donde los alumnos estén alterados por razones ajenas a la actividad). Entre el público familiar francés suele reinar la calma incluso cuando hay muchos niños muy pequeños, los

padres son más estrictos (o más respetuosos) respecto al “modo de estar” y los niños suelen permanecer tranquilos.

Lo expuesto, obliga a que el narrador se ocupe de ejercer una necesaria labor de concienciación tanto entre el público como entre los programadores menos especializados, para cuidar los espacios y las condiciones en las que se cuenta. Esto redunda en la calidad del espectáculo ofrecido, y al mismo tiempo, contribuye a que el público reciba una buena impresión y valore lo que acaba de ver. Afortunadamente, hay espacios donde se parte de un gran respeto, lugares donde el público sabe a lo que va y donde todo se desarrolla muy bien.

El cuento en familia puede resultar una excelente fuente de buenos momentos. Además de acudir a escuchar a algún narrador compartiendo el momento de ocio y diversión que esto supone, en la cotidianeidad familiar propicia contactos de cálida intimidad, y puede ser una manera de hablar de diversas cuestiones. Antes de dormir es un momento hermoso e ideal para compartir una historia, capaz de crear vínculos entre padres e hijos (la noche ha sido tradicionalmente, un momento propicio para el cuento, en muchas culturas); pero cualquier momento puede dar lugar a una historia. Las familias que aprecian mucho el cuento declararon emplearlo como excusa para tratar temas diversos, hablando de todo lo que podía surgirles alrededor de lo escuchado. Por otro lado, cuando diferentes generaciones de una misma familia comparten un mismo cuento, o un repertorio, hay un imaginario común que probablemente, forme parte de su patrimonio familiar, afianzando su sentido de pertenencia a la familia.

Los cuentos han sido durante miles de años “asunto adulto”. En España de hecho, más allá de *La hora del cuento* que iba llegando a las bibliotecas, la nueva narración se hizo muy visible a través de las sesiones para adultos que se realizaban en los cafés congregando a numeroso público. Estos espacios de difusión del cuento para adultos influyeron notablemente en que otros lugares dieran entrada al cuento, tanto por la visibilidad que conferían a la actividad, como por permitir el surgimiento de narradores que comenzaban su camino. Más tarde, la eclosión de las sesiones para niños hizo que muchos narradores se centraran en esa posibilidad que les permitía “vivir del cuento”, mientras de manera paralela, los cafés dejaban de programar cuentos. La narradora Ana Griot (EDNP-E8) opina que:

Se nos ha vinculado al término cuentacuentos, a contar tonterías para los niños, y esto ha redundado en el desprestigio de un oficio que nació siendo para adultos, tal como lo conocemos contemporáneamente en España, y tal como lo conocemos tradicionalmente, porque en las sociedades agrarias nunca se contaron cuentos a los niños, se contaban los adultos unos a otros, se contaba y los niños estaban ahí. Todo lo que nos permitió vivir del cuento fue al mismo tiempo en demérito del oficio porque perdimos al público adulto.

Las ideas preconcebidas son precisamente una de las trabas que lastran el crecimiento de la narración oral. La idea de que los cuentos son para niños es una barrera para el disfrute del cuento a cualquier edad, para disfrutar del contacto comunicativo que supone entre adultos. Este prejuicio solo puede ir salvándose con tiempo y con tesón, con buenos espectáculos capaces de provocar que los asistentes atraigan a nuevos oídos hacia la escucha. El público adulto a pesar de ser menor que el infantil-familiar crece y se fideliza.

Hasta aquí se ha descrito el contexto general y el tipo de público de la narración oral actual. Abordadas sus características genéricas, es el momento de dar respuesta a otras preguntas de esta investigación: ¿Cómo recibe el público el cuento? ¿Cómo lo utiliza? ¿Qué busca y qué descubre en una sesión de narración oral? La interpretación de los datos permite responder que además de entretenimiento, de alternativa al tiempo libre, el cuento contado aporta al espectador su valor intemporal. Esto es: el cuento continúa siendo una fuente de sabiduría, una herramienta para entender y explicar el mundo, para aprender a vivir. Evidentemente, esto sucede a la medida de cada persona concreta, de acuerdo a cómo crea y construye su representación del mundo, de modo que su influencia exacta depende de la vida interior de cada cual; pero los testimonios son coincidentes a la hora de advertir el cuento como medio de exploración personal, como reflejo del ser humano, de sus emociones y reacciones, como revelador de posibilidades y respuestas. En los cuentos están las claves de la existencia humana, y quienes gustan de escucharlos, así los reciben.

El cuento refleja cuantas realidades caracterizan a hombres y mujeres; sus sentimientos, positivos y negativos; sus sueños, sus temores. Los miedos tienen un cauce de salida en los cuentos, pues a través de ellos se nombra aquello de lo que cuesta hablar,

canalizando lo que nos pesa o nos sobra. Con ellos se puede hablar de cualquier cosa, incluso de las más terribles o conmovedoras, con sutileza y ligereza. El lenguaje nos permite abstraernos de la realidad, no para olvidarla sino para superar las calamidades. Con el lenguaje podemos revestir de humor los malos episodios y dotar de una significación positiva las emociones difíciles. Las historias, como portadoras de tal expresión, también tienen ese poder. A través de ellas es posible dar salida a la necesidad de expresar, de dejar salir, de compartir lo que está influyendo en nuestra vida; pueden constituirse como herramienta para ayudar a superar malos momentos y trascender las pulsiones negativas.

La ficción es una representación del mundo que puede resultar reveladora. Los cuentos son herramientas eficaces tanto para entender el mundo como para descifrar la propia subjetividad, es decir, nuestro mundo interior. Algunas personas declaran que una historia les cambió la vida, otras que una historia les marcó, hay quienes aseguran que algunas nos pertenecen porque nos “hablan”, o que un cuento puede ser un compañero. Laurent Daycard (ADV-EECA-9) explica:

Hay pocas cosas tan simples y tan profundas como un cuento maravilloso. Un cuento maravilloso te acompaña toda la vida. (...) Los cuentos los he recogido en el camino de la vida, del mismo modo que se coge un bastón para ayudarse a caminar, o una flor para olerla. Cuando respiras el aroma de una flor te lleva lejos, y cuando te apoyas en un bastón tienes una ayuda para caminar. No sabes dónde vas, pero al menos tienes una ayuda.

Este uso del cuento tiene lugar en quien escucha, pero también en el narrador, pues cuenta para los demás, pero también para sí mismo. Personalmente, cuento lo que quiero escuchar, lo que necesito escuchar, las historias que me interpelan, las que me descubren realidades, las que me recuerdan lo que no deseo olvidar. En ese sentido, contar es un contarse. Esto es común a muchos narradores. Repitiendo la misma historia, recontándola, se descubren nuevos aspectos de su contenido. Esa querencia por volver a escuchar la misma historia, tan propia de la infancia, acaece al contador, incluso al oyente adulto. Para el narrador comienza un nuevo viaje cada vez que cuenta la misma historia, poco a poco va adentrándose en el sentido profundo del cuento, conociéndolo más a fondo. A veces, tras años narrándolo, acontece un hallazgo

inesperado y la historia adquiere un nuevo sentido. El proceso es fascinante. En lo cotidiano sucede algo parecido, pues también nos contamos y recontamos los episodios de nuestra vida en un intento de revivirlos, de comprenderlos, de mantenerlos vivos, y el tiempo los dota de nuevas significaciones que nos permiten percibirlos bajo otros prismas. Nos contamos nuestra vida, reconstruimos el relato de nuestro pasado para intentar comprender quienes somos, de dónde venimos. Cada vez que contamos o escuchamos un mismo cuento, o un mismo acontecimiento vital, le damos sentido.

Gran parte de los entrevistados coinciden en la sabiduría que guardan los cuentos y en su utilidad como herramienta para la vida. Esta característica del cuento puede aplicarse de manera individual o grupal -entre amigos, en la familia, o en entornos educativos- cuando se comparten tertulias en torno a las historias y su contenido. Entre ciertos narradores se señala el hecho de que los símbolos y los mensajes profundos que encierran los cuentos, nos llegan no solo por la vía cognitiva sino también a través del inconsciente y de los sentidos, opinión que entronca con los estudios que advierten de la riqueza simbólica que contienen, y del proceso vital que implica descifrarlos.

Esta percepción de la escucha de historias como un elemento que puede intervenir en la construcción de la persona guarda relación evidente con la formación de la identidad. En el pasado, el conjunto de mitos y cuentos de una sociedad constituía una suerte de punto de anclaje para la comunidad, al explicar el origen de su existencia y el porqué de las cosas, influyendo de manera directa en la configuración de la identidad social y por ende, individual. Creencias y religiones modelaban el marco filosófico, espiritual y social de la gente, cuyos dogmas se asentaban, no lo olvidemos, en narraciones, relatos, historias. En palabras de Boyer (2005): “Absolutamente todos los libros sagrados, sea cual sea la religión contemplada, son ante todo recopilaciones de historias” (p. 53). Nuestra sociedad se ha construido durante veinte siglos sobre los mitos contenidos en la Biblia, pero la postmodernidad ha destronado al catolicismo de su hegemónica posición, de modo que salvo entre católicos confesos, las historias de Abraham, Moisés y Jesús de Nazaret, han dejado de modelar a las gentes. En la actualidad, la subjetividad es construida según Foucault, desde la trama de poderes y saberes que los individuos encuentran en el mundo. La posmodernidad se caracteriza por el surgimiento de nuevas identidades sociales. El ciudadano postmoderno poco tiene que ver con el sujeto trascendente de la modernidad postulado por Kant como ideal, ahistórico y objetivo,

sino más bien se constituye como un sujeto concreto, histórico y sin objetividad universal. Los ideales han caído y sin aferrarse a ellos, el individuo concibe el futuro social como una ilusión, centrándose en la búsqueda de su individualidad y liberación personal; comprometido con el tiempo presente y la inmediatez, es permeable y cambiante al ritmo de las modas y el consumo. En este contexto, los cuentos ya no actúan como modelo identitario bajo el que se agrupan los individuos o los pueblos, pero pueden influir en el modelaje autónomo e individual de las gentes, en la medida que cada persona lo desee y los utilice para tal fin. El ciudadano actual tiene a su alcance cuentos provenientes de todo el mundo, tanto de fuentes tradicionales como literarias, pudiendo encontrar en ellos materia constitutiva de su identidad.

En los cuentos es posible hallar bien una parte de nosotros, bien aquello que buscamos. Empatizamos con las andanzas de los protagonistas, nos proyectamos en ellos y en ese proceso, nos acercamos a nosotros mismos, nos contamos quienes somos. Incluso pueden revelarnos ideas que decidimos adoptar. En esta decisión hay una relación con el modelaje de la identidad individual, pues el cuento participa en la formulación de los significados que el individuo otorga a los diversos aspectos de su vida y de este modo, contribuye a la construcción de sí mismo. Así entendidos, los cuentos son una herramienta empleada en la estructuración del pensamiento, de la representación del mundo. También son, en sentido inverso pero complementario, una forma de exploración personal, de conocerse, de descifrarse, esto es, crear la propia identidad.

Lo anterior atañe tanto a quien escucha como a quien cuenta, aunque en este último hay algo más. El narrador habla de sí mismo al elegir su repertorio, sea porque rememora algo vivido, sea porque refleja bien una búsqueda, un miedo, una inquietud o un anhelo, bien aquello que le gusta, que le emociona, que le divierte... El narrador elige lo que quiere contar, tiene esa libertad, es el creador de su palabra, elige su repertorio. En ese sentido, el narrador se construye a sí mismo a través de lo que cuenta, y muestra a los demás quien es, qué le mueve, qué le interesa. Dice mucho de sí con la historia que elige, pero también con el modo de contarla, con las transformaciones y aportaciones que le incorpora.

Los cuentos de un narrador nos muestran algo de él, de su identidad, siempre claro está, que trabaje buscando “su palabra” siendo el creador de su propio repertorio, pues

sucede que algunos cuentan queriendo narrar historias efectistas, que funcionan, que llegan con facilidad al público, que aseguran el éxito, sin reparar en lo que implica crear una voz propia, sin atender a la autenticidad que debería estar implícita al contar: la verdad y veracidad del narrador. Y es que si algo va a distinguir a unos de otros no es otra cosa que, precisamente, su identidad, quién es, qué es, cómo es. El público va valorar también el origen del narrador, de dónde proviene, esta curiosidad está siempre presente, y en ese sentido resulta interesante que el narrador mantenga la propia identidad en relación a su cultura de origen para además aportar al “otro” esa peculiaridad que le es propia, ofreciendo desde esa posición una posibilidad de encuentro y conocimiento. Hay narradores que se hacen pasar por quienes no son, y aunque la fabulación está más que permitida, asunto distinto es interpretar un papel ajeno en todo punto a su persona, o contar imitando a otros, sin voz propia. Quien cuenta muestra su bagaje personal y profesional al contar porque transmitimos quienes somos, nuestra manera de mirar el mundo, de sentirlo. Todo se ve, todo se evidencia, todo suma, todo construye, todo lo que forma parte de nuestro ser se pone en juego en el momento de narrar. Del mismo modo que no se puede contar bien lo que no se siente, contando mostramos quienes somos. Adama Adepoju (ADT-10) afirma: “Yo pienso que mientras que tú eres tú mismo cuando cuentas, da igual que el público sea senegalés, americano, francés, japonés, español... Cuando eres tú mismo, te siguen y están contigo. Eso es lo importante”. Ahí está el valor de un narrador, en su autenticidad, ahí encuentra el público el placer de escuchar: en el descubrimiento de esa identidad, única, irrepetible, de cada individuo, de cada narrador.

Los cuentos que elegimos contar, escuchar, leer o releer, son aquellos que despiertan las diferentes partes que nos construyen, sean estas reales o soñadas. Porque también somos lo que soñamos, lo que anhelamos. Las imágenes de nuestra imaginación están grabadas en nosotros tanto o más que las vividas, pues finalmente lo vivido se matiza con lo recordado, que es una visión parcial de lo acontecido. La necesidad de hablar de nosotros mismos, de compartir con otros lo que nos pasa o nos pasó, la canaliza en parte el narrador a través de los cuentos, y también el aficionado a ellos. La identidad no se manifiesta solo en el interior de cada persona, sino que necesita de su expresión exterior, en este sentido, contar, tomar la palabra, es un paso importante en la vida de las gentes. Tomar la palabra nos ayuda a posicionarnos, a fijar nuestra visión de las cosas, a mostrar

qué pensamos y a abstraernos de la opinión que sobre nosotros, vaya a crearse el otro. Los cuentos que se eligen contienen aquello que se desea poner en voz alta, lo que se considera que debe ser dicho y compartido, y esto es una forma de posicionarse en el mundo.

La palabra empleada en el cuento es una expresión de sí mismo, por eso, sería importante que fuera además de juego y disfrute, sincera y coherente. Alice Mendelson (ADV-EECA-5) señala: “Que lo que uno dice esté en coherencia con lo que tenemos que decir, lo que sentimos, lo que tenemos de auténticos. Y luego está el juego que nos permite la palabra, la distancia que nos permite tomar”. Esta es una decisión personal, claro está, y cada narrador sigue su propio camino en este sentido.

Para algunas personas, especialmente entre los narradores, el cuento llega a convertirse en un modo de vida, constituyendo a todas luces en este caso, seña de identidad.

Otra cuestión a tratar es la necesidad de historias común a todo ser humano. Cualquier persona las busca, las demanda, las cuenta, a lo largo de cada uno de sus días. Los ciudadanos postmodernos recurren a las redes sociales, al cine y a la televisión en busca de ellas, hay quienes lo hacen en las páginas de un libro, o en las revistas. Aquellos que se han visto seducidos por la palabra desnuda frente a la imagen en movimiento, priman el cuento a la hora de consumir historias. Pero para todo ser humano son parte fundamental del día a día, son parte de la vida.

Dice el narrador José Luis Gutiérrez *Guti* (EENP-E3) que “contar historias es contar la vida”. Escucharlas también. En el cuento está la vida y el cuento forma parte de la vida. Ana Griot (EENP-E8) dice: “en el escenario pasa la vida” y también:

Me encanta la gente que tiene muchos registros (...), que puede contar un cuento cómico, otro cruel, otro tierno, de intriga..., porque hay muchos matices de lo afectivo que están en juego y acabas sintiendo que eso que está sucediendo en el escenario es la vida, y la vida es así, múltiple.

Por otra parte, sumergirse en un cuento es estar vivo de maneras diferentes. Nos permite ser quienes somos y al mismo tiempo soñar ser otros, o bien ser nosotros, pero con cualidades o circunstancias añadidas. Valery (1990) afirma: “Si cada hombre no

pudiera vivir una cantidad de otras vidas además de la suya, no podría vivir la suya” (p. 78). La historia como ficción vivida, sea contada o escuchada, se vive en ese mundo paralelo del cuento, de la imaginación. Geneviève Bayle Labouré (ADV-EECA-8) lo explica con estas palabras: “Hay otra vida en los cuentos, estás en la vida y al mismo tiempo estás más allá. Cuando cuento soy otra, y soy al mismo tiempo yo misma. Y la historia que cuento pasa realmente, y también es simplemente un cuento”.

Las historias que se cuentan sirven al espectador para viajar a esas otras vidas que desea y necesita vivir, sirven de evasión, también de entretenimiento. Esta función no es baladí. El ser humano necesita descansar de su propia vida, salir de sus preocupaciones, ensanchar su sentir cuando este se encuentra maniatado por alguna angustia, necesita reír y llorar, descubrir, sorprenderse, necesita olvidar para recordar. Tal misión pueden acometerla los cuentos contados, es más, esta facultad es una de las señaladas con mayor asiduidad por parte de los entrevistados -sobre todo entre el público- como razón y motor para dejarse embaucar por un narrador. Pero decir que son entretenimiento y evasión sin más, no sería suficiente, pues esta cualidad presenta matices diversos e interesantes.

Hay que señalar en primer lugar, cómo es el tiempo del cuento contado. Su calidad y su particularidad esencial es que crea un espacio-tiempo único, un momento que se vive y sucede aquí y ahora, irrepetible. El cuento contado es presencia, es vida, es verdad. Desde ahí, para quien escucha abandonándose a la historia, es evasión, desconexión, es trascender lo cotidiano, es hacer una pausa en la propia vida. El cuento y el narrador transportan, llevan de viaje a quien se embarca en la escucha. Como tal viaje, el cuento permite acceder a otras realidades, abre las puertas de otra dimensión, de un espacio diferente. Según Laurent Daycart (ADV-EECA-9): “Con la palabra, el aliento y la implicación de quien cuenta, con eso, mundos enteros aparecen”. Esta frase expresa maravillosamente el intenso poder de evocación que tiene la palabra dicha.

El momento del cuento, siendo presente, es un tiempo fuera del tiempo. Cuando el narrador cuenta entra en otra dimensión, y si el escuchador conecta con su palabra, accede de su mano a un espacio-tiempo diferente. A algunas personas esta sensación las remite a la infancia, permitiéndoles despertar su conexión con el lado mágico de la existencia, al menos mientras dura el cuento y sus ecos. Acariciar la emoción de volver

a ser niño de ese modo, provoca en el adulto bienestar, placer, alegría, y le impulsa a querer escuchar más cuentos.

El ritmo de la sociedad actual, repleto de estímulos de todo tipo, necesita de momentos de calma, de espacios donde se pueda desconectar del aluvión de tareas y necesidades que ocupan nuestras vidas. El cuento proporciona ese tiempo y ese espacio.

El tiempo del cuento también es tiempo compartido, el cuento contado es compartir, porque contar es dar, darse; también es recibir. En francés se emplea a menudo la expresión “donner le conte”, que significa “dar el cuento”. El contador da su palabra, su presencia, su energía; el público entrega su tiempo, su atención, su escucha, se pone “a disposición” de la historia, igual que el narrador. Así, la generosidad, por parte de ambos, la entrega mutua, está implícita en el momento del cuento. Garzón Céspedes (1995) asegura: “Desde sus orígenes la oralidad es con otro y no para el otro. Y cuando trasciende incluso lo cotidiano y se convierte en oralidad artística sigue siendo con el otro, es decir, con el público interlocutor, nunca con el público espectador” (pp. 134-135).

Contar es un acto social, un acto de comunidad. La gente se reúne alrededor del cuento, alrededor del fuego de las palabras, para compartir la narración: contando y escuchando “estamos juntos”. Y esto puede darse en un entorno cultural o vital, ayudando en ese caso al mutuo esparcimiento, pero también puede ser una forma de superar calamidades, olvidar el hambre, la guerra, el dolor... Del Amo declaró en una entrevista:

He contado en muchos sitios: bibliotecas, colegios, centros de la tercera edad, conferencias... De hecho, he contado cuentos a los diez minutos de un terrible terremoto en Santiago de Chile en el hall de un hotel. La gente estaba muy asustada: en ropa interior, otros cubiertos con mantas... había de todo. Cuando nos dejaron entrar en el hotel había hablado en el Congreso de Escritores sobre la narración oral y había dicho que servía para todo. Lo afirmé rotundamente. Así que allí, en aquel hall, dije: vamos a ver si vale para pasar el susto tras un terremoto. Y conté cuentos. Y sirvió. (Escuela, 2012, párr. 8)

A lo largo de la investigación otros testimonios recogidos directamente o a través del análisis documental narran episodios en los que el cuento despliega su poder

comunicativo propiciando sentimientos de alivio ante determinadas angustias vitales, ayudando en una situación difícil. Fueron evasión y consuelo compartido, calor humano.

El narrador sabe y asume que contar implica compartir (o debería saberlo). Al Sydy (ADV-EECA-11): dice: “Hemos elegido una profesión que nos lleva hacia el otro, hemos elegido compartir. Eligiendo el cuento hemos elegido compartir, estamos llamados a compartir nuestras vivencias, nuestras experiencias”. Con el cuento contado se intercambian ideas, visiones del mundo, y se produce un natural acercamiento al “otro”, un espontáneo encuentro con el “otro”. Este encuentro implica varias cosas, por un lado, se comparten emociones. En la historia se reflejan nuestras emociones, las de sus personajes, pero también las de quien escucha a nuestro lado. De este modo, además de descifrarnos a nosotros mismos, nos identificamos con el otro, nos reconocemos en él. El cuento nos permite percibir la emoción y saber que no es solamente nuestra. Esto posibilita el conocimiento de quienes nos rodean, contribuye a conectarnos con ellos, comprenderlos, o sencillamente descubrirlos y prestarles atención. Compartir emociones nos predispone a la escucha del otro. Aprovechando esta cualidad, el narrador y el cuento pueden mostrar otras realidades, otras culturas, otras maneras diferentes de mirar la vida, acercando a las gentes con su palabra, acentuando lo que nos une por encima de lo que nos diferencia, y así, contribuir a que comprendamos mejor lo ajeno, lo diferente. Vivido de este modo, el cuento contribuiría a crear comunidad alrededor de la palabra compartida, pudiendo actuar como herramienta para la convivencia. Si en el pasado el cuento cohesionaba a la comunidad, en nuestra sociedad globalizada podría posibilitar nuestra inscripción pacífica en este mundo diverso y complejo del que formamos parte. Compartir la palabra es algo poderoso. Nos iguala. Nos permite comunicarnos a un nivel profundo, sentirnos escuchados, tenidos en cuenta.

El encuentro humano del momento del cuento contado posibilita también entrar en contacto directo con otros seres. Y todo contacto nos deja una huella, sea esta del tipo que sea. Algunas personas pasan rápidamente al olvido, otras se quedan en nuestra memoria, pues lo compartido, la calidad del encuentro, deja una marca que seguirá con nosotros, que formará parte de nuestro bagaje, de nuestra evolución. De este modo, cuando se comparte una historia y esta resulta significativa para quien cuenta y quien

escucha, puede nacer una vivencia susceptible de convertirse en recuerdo significativo que nos acompañe durante mucho tiempo. A veces suceden cosas extraordinarias durante una sesión de cuentos, en ocasiones se producen situaciones mágicas, únicas, especiales, que tocan el corazón de la gente. Tal vez olvidemos los nombres de los narradores, incluso los detalles de la historia, pero no olvidaremos ese momento mágico que nos “tocó”, es decir, que nos produjo una emoción.

La emoción crea vínculos. Compartir la palabra, el tiempo del cuento, compartir las emociones que despierta, crea vínculos. Entre narradores y público surgen simpatías, contactos que son a un tiempo ligeros y profundos. A veces llegan a forjarse relaciones de sincero aprecio mutuo, que dan lugar a la amistad. Entre narradores nacen también amistades, en ocasiones de manera muy espontánea y se crean empatías con muy poco contacto, capaz de mantenerse en el tiempo. Entre los asistentes a un espectáculo de cuentos, también llegan a surgir vínculos.

A veces, mientras se cuenta y se escucha, puede sentirse un tipo de unión. Depende en parte del espacio -los sitios pequeños ofrecen más cercanía y por tanto, es un poco más sencillo que se produzca esa sensación-, pero depende mucho más del narrador. Algunos son capaces de crear una magia especial que hace que la gente salga de sí misma y tome conciencia del momento grupal que está viviendo. El hecho de haber estado en un mismo lugar, viviendo una situación emotiva, crea el vínculo. Sabes que el otro ha sentido algo parecido a lo que tú has sentido, y eso nos acerca. También, aunque tal vez de manera inconsciente, nos enlaza con la sociedad, con “el otro” en sentido amplio y abierto, pues en la medida que vivimos experiencias que nos conectan con conocidos y desconocidos, nuestra relación con la sociedad en su conjunto puede ser más serena, más tranquila, más comprensiva. Las reacciones del público son múltiples. Muchas resultan emocionantes, y prueban la creación de esos vínculos invisibles. Esa es la función social de los cuentos contados: conectarnos, acercarnos.

Encontrar a alguien que te habla de lo que tenemos común, de las emociones que nos mueven a todos, provoca en quienes escuchan, y también en quienes cuentan, que se despierte el caudal de recuerdos y vivencias que llevamos dentro. Los escuchantes, cuando han conectado con los cuentos y con el narrador, le recuerdan. El narrador,

cuando percibe la escucha activa y atenta en las caras de la gente, también recuerda. Se viven momentos de conexión invisible, pero intensa.

Cuando una actividad artística/cultural, nos produce una emoción, pasa a formar parte de los recuerdos que nos conforman, que nos construyen. Al fin y al cabo, esta es una de las funciones del arte, de cualquier arte.

Compartir una afición común es siempre un motivo para establecer un contacto, una relación. De este modo han surgido grupos que se reúnen para contar cuentos; y asociaciones de aficionados que organizan actividades, talleres, e incluso espectáculos. Sin llegar a este grado de implicación, quienes acuden con regularidad a determinados eventos o festivales, disfrutan con el reencuentro de viejos conocidos compañeros de afición. El fenómeno de los grupos o asociaciones de aficionados es relativamente escaso en España, pero muy común en Francia, existiendo un gran número de ambas modalidades. En ambos países, los profesionales del cuento se organizan, y más allá de los grupos de compañeros nacidos con motivo de la proximidad geográfica o por afinidad personal, se constituyen asociaciones que vienen a defender sus intereses, a dar soporte a sus actividades, a ofrecer un lugar donde incluirse y del que formar parte, desde unas inquietudes comunes. Si estas agrupaciones de aficionados o profesionales permiten al individuo inscribirse en la sociedad, cuestión planteada al inicio de este trabajo, cabría decir que constituyen un medio para que así sea, pues como seres sociales, necesitamos del otro para reafirmarnos y sentirnos parte de algo. En tanto que alternativa a la exclusión, sería una herramienta para salir de un posible aislamiento ofreciendo una posibilidad de socialización. Ana Griot defiende que “el poder de los cuentos es social, por eso hay un donante en todos (en los cuentos maravillosos), porque el ser humano es en relación con los otros”.

El cuento despliega su capacidad de comunicación social más allá de los círculos de aficionados. Aunque no dé lugar a uniones evidentes entre individuos, proporciona un momento comunicativo de calidad. En este sentido, se han recogido testimonios, historias de vida acontecidas a narradores durante su trayectoria, que reflejan este tipo de hechos, así como el vínculo que a veces se forja con el narrador, del que se habló más arriba. Por ejemplo, Anne Kiss (ADV-EECA-3): declara:

El cuento se ha convertido en mi forma de vivir, creo que soy útil en cierta manera, porque el cuento puede aportar mucho a los excluidos de la cultura, le da dignidad a quienes la han perdido. Una vez conté en una prisión, ellos tenían que hablar también así que contaron anécdotas, bromas... Al final me agradecieron mucho mi presencia, y uno me dijo: “Señora, hace cinco años que estoy aquí, es la primera vez que me tratan como un ser humano”. Yo ahí me dije que no perdía mi tiempo contando historias.

Pep Bruno (CNP-3) compartió esta anécdota:

Una vez contando en un colegio a un nutrido grupo de chavales de sexto (esa edad en la que la adolescencia asoma las orejas) después de contar un largo (y creo que divertido) cuento, un chaval al fondo de la sala levantó la mano, le di la palabra y me preguntó si podría darme un abrazo. Le dije que sí. Se levantó, caminó hasta mí y me dio un fuerte abrazo. Luego volvió a su sitio y yo seguí contando. Pero no eran ya igual los cuentos, salían abrazados de mi garganta.

Hay un gran sector de la población que no accede al mundo de la cultura, sea por tratarse de personas en riesgo de exclusión, por hallarse en situaciones desfavorecidas o marginales, o por vivir en entornos sociales con escasa formación en este sentido. Para todos ellos, el cuento puede ser una herramienta en la mediación e intervención educativa y social. Como ya se ha dicho, compartir la palabra es algo poderoso. Nos iguala. Nos permite comunicarnos a un nivel profundo, sentirnos escuchados, tenidos en cuenta. También permite abordar las problemáticas que afectan a la gente, reflejar sus desvelos, encontrar vías para su canalización. Inscrito en programas sociales bien planificados, tiene en nuestros días, un lugar y un sentido.

Hirschman (2011) se preguntó ¿podría un texto literario estimular la imaginación y poner en movimiento diversos vínculos con algunas experiencias privadas? De la práctica con lecturas grupales en voz alta obtuvo la respuesta: sí. También se cuestionó si era posible comprender al otro a través de la literatura, “fomentar la voluntad de escuchar con un espíritu más abierto” (p. 107). Descubrió que el cuento despierta el diálogo como no lo hacen otros asuntos cotidianos. Actúa como tal el relato literario leído en alta voz según los programas sociales que Hirschman realiza en el continente

americano, y funciona el cuento narrado a viva voz por un narrador en múltiples contextos. Al estimular la imaginación y ofrecer paisajes de belleza poética, la gente se abre, se va predisponiendo a la maravilla, y las resistencias se disuelven. Este estado genera mayor disposición a la cooperación y el diálogo.

La palabra es movilizadora de conciencias, y el cuento en tanto que convierte esa palabra en experiencia susceptible de conmover a quien escucha, sería un instrumento poderoso para mover el pensamiento de la gente, para mostrar otras maneras de mirar las cosas, por eso tiene poder como herramienta contra las injusticias, como instigador a la toma de posición frente a un conflicto social. Tal vez por estas cualidades las religiones no han prescindido nunca de él, pues se sirven de su fuerza para transmitir e inculcar sus dogmas. Sí, el cuento tiene esa facultad, por tanto, puede ser empleado con buenas o malas intenciones, con buen o mal tino, todo dependerá de quién y cómo lo utilice. Siempre que a través de él se transmita tolerancia y respeto al conjunto de las formas de vida, el cuento sería encuentro, sería como ya se ha señalado, un acto colectivo que nos permitiría reconocernos como iguales y conectarnos con la humanidad. Véronique Aguilar (ADV-EECA-1) señala: “Es nuestra humanidad, cómo funciona la humanidad, el cuento me enseña eso, me enseña sobre mi humanidad”. Y es que somos tremendamente semejantes más allá de nuestras múltiples diferencias. Por su capacidad para crear vínculos y por tender un puente hacia “el otro” contribuyendo al conocimiento de otras culturas y la aceptación de lo diverso, el cuento ofrece una visión global del hombre, conectando al individuo, independientemente de su origen o condición, con la humanidad de la que forma parte. Dédé Duguet (EDNP-F6) asegura: “Escuchamos a otros narradores y decimos: Él viene de España o de Australia, pero él soy yo”. También dice:

Los contadores que he conocido son personas que están hechos de todas las personas, los humanos y todos los vivientes, hay una conciencia de ser un trozo y una totalidad, todo lo que vive es nuestro hermano, hay esa relación con la vida, con el respeto a todo lo que vive, con la humanidad, eso es lo que he encontrado en los cuentos y me ha ayudado toda la vida.

Todos los aspectos comentados otorgan al cuento, sin duda, un lugar en la educación. Esta es una de sus más antiguas funciones, común a todas las sociedades, y continúa

siendo uno de sus sentidos, teniendo en cuenta que, evidentemente, hay muchas formas de educar, y múltiples enfoques a la hora de emplear el cuento en la educación.

Por un lado, se aplica como es bien sabido, en la animación a la lectura. Hoy en día narración oral y lectura son inseparables, la letra impresa simboliza al saber y en ocasiones, los estamentos educativos continúan otorgando al cuento más importancia por su utilidad para acercar a los libros, que por su valor en sí mismo. Pero no siempre los niños que escuchan cuentos sienten el deseo de abrir libros y leerlos. Muchos participan de los dones de la oralidad, pero no se acercan a los libros. La lectura no es una de las actividades más populares en la infancia, y la narración oral por sí misma, no constituye una fórmula mágica para estimularla. Hacen falta otros esfuerzos por parte de los adultos responsables, para inculcar la afición a leer.

En esta relación entre el libro y la narración oral, cabe decir que el gusto por el cuento habita a muchas personas antes de haber oído contar. La sociedad letrada de la que formamos parte nos ha llevado al cuento a través de la letra, de la lectura, más que a través de la oralidad. En cualquier caso, gran parte de los narradores son buenos lectores, y entre buena parte del público hay también una cercanía a la literatura (de manera general, no es una afirmación absoluta pues caben muchos perfiles). En España hay una relación inmensa entre la lectura y la narración oral. En nuestro país muchos narradores tienen preferencia por el cuento literario frente al tradicional. En las bibliotecas españolas, y también en otros contextos, es muy común que el narrador sostenga entre sus manos un álbum ilustrado que enseña conforme avanza su narración. Esto se hace para remitir al oyente al libro donde podrá volver a encontrar esa historia siempre que quiera, y también como soporte visual. Alrededor del Día del Libro se produce el momento en que más sesiones de cuentos se programan, asociando a esta celebración la presencia de los cuentos contados, hecho que no ocurre en Francia, donde este día no se relaciona con los narradores orales, ni supone el momento de mayor trabajo en el año, como sucede en España. Aunque la animación a la lectura está presente en el país vecino, no se cuenta utilizando un libro como soporte, y para contar, se escogen mayoritariamente cuentos tradicionales o propios.

La práctica totalidad de los entrevistados no recuerda que le contaran cuentos en el colegio, sin embargo, el valor educativo del cuento tiene sentido en escuelas e institutos,

y en la actualidad se utiliza mayor o menor medida, especialmente en la educación infantil y los primeros años de educación primaria. Se observa sin embargo, que corre cierto peligro de ser usado desde un utilitarismo que podría poner en riesgo sus valores artísticos, si solo se pone el acento en sus aplicaciones educativas como transmisores de tal o cual mensaje. Como se explicó en detalle en el tercer capítulo, los “cuentos para”, las moralejas, el mensaje explícito, acercan el cuento a un discurso que obedece a intenciones precisas, obviando la potestad del escuchante de extraer del simbolismo de la historia el significado de su elección. Los cuentos profundos llenos de enseñanzas transmiten mensajes útiles en la formación de las personas sin necesidad de que el adulto “explique” nada, permitiendo al receptor ejercer su autonomía de pensamiento y su propia manera de dar sentido al mundo. La mayor parte de los narradores actuales no emplean moralejas, aunque son conscientes de que, inevitablemente, cada uno imprime su propio filtro a las historias, pues pasan a través de él. De su habilidad dependerá que tal filtro no resulte una moraleja encubierta, sino todo lo contrario.

Lo que está en juego con la transmisión cultural y en particular con el cuento, lo que puede aportar el cuento en la educación, sería, como explica Petit (2005) cuando habla de la lectura:

Construir un mundo habitable, humano, poder encontrar un lugar y moverse en él; celebrar la vida todos los días, ofrecer las cosas de manera poética; inspirar los relatos que cada uno hará de su propia vida, aumentar el pensamiento, formar el “corazón inteligente”, para hablar como Hanna Arendt, que hubiera añadido que hay que transmitir el mundo a los niños, enseñarles a amarlo, para que un día tengan ganas de hacerse responsables de él. Pues “es el amor del mundo el que nos da una disposición de ánimo política” según pensaba ella. (p. 27).

En los cuentos está todo, toda la vida, todo lo humano. Calvino (1998) hablando de los temas que presentaban los cuentos italianos que recopiló, hizo un dibujo de la riqueza temática de todos los cuentos:

Son, tomados en conjunto, con su siempre reiterada y siempre diversa casuística de acontecimientos humanos, una explicación general de la vida, nacida en tiempos remotos y conservada con la lenta rumia de las conciencias campesinas

hasta llegar a nosotros; son un catálogo de los destinos que puede padecer un hombre o una mujer, sobre todo porque hacerse con un destino es precisamente parte de la vida: la juventud, desde el nacimiento que a menudo trae consigo un augurio o una condena, al alejamiento de la casa, a las pruebas para llegar a la edad adulta y la madurez, para confirmarse como ser humano. Y en este exiguo diseño, todo: la drástica división de los vivientes en reyes y humildes, pero su igualdad sustancial; la persecución del inocente y su rescate como términos de una dialéctica inherente a la vida de todos; el amor que se encuentra antes de conocerlo y que súbitamente se sufre como un bien perdido; la suerte común de verse sujeto a encantamientos, esto es, de estar determinado por fuerzas complejas e ignoradas, y el esfuerzo por liberarse y autodeterminarse entendido como un deber elemental, junto al de liberar a los otros, al punto de no poder liberarse solo, el liberarse liberando; la fidelidad a un empeño y la pureza de corazón como virtudes básicas que conducen a la salvación y al triunfo; la belleza como signo de gracia, aunque pueda ocultársela bajo atuendos de modesta fealdad, como un cuerpo de rana; y sobre todo la sustancia unitaria del todo - hombres, bestias, plantas y cosas-, la infinita posibilidad de metamorfosis de todo lo que existe. (pp. 32-33)

La presencia actual del cuento en las aulas depende de los profesores y de los centros concretos, percibiéndose un creciente interés en los docentes por conocerlo desde perspectivas renovadas. Muchos de ellos aún arrastran viejos prejuicios hacia ellos. En los colegios tiene mucha más presencia que en los institutos, a pesar de que el público adolescente recibe maravillosamente bien las historias. En mi opinión, cuanto más se cuente a los adolescentes, más posibilidades tendremos de que en unos años, los adultos venideros, hayan dejado de pensar que los cuentos son para niños.

Que la narración de cuentos pueda causar alguno de los efectos señalados hasta aquí, cuando se trata de una actividad pública, depende directamente de la calidad del narrador. Esta es determinante para que se produzca una auténtica comunicación y un efecto positivo en el oyente. También lo es de cara a la evolución de la profesión y a que reciba un mayor reconocimiento. También por supuesto, a la hora de hablar de profesionalidad y de arte. La narración oral es hoy una profesión, un oficio situado del

lado de la belleza. La narración oral es un arte. Su ejecución frente a un público con un formato de espectáculo inscrito en la vida cultural de la sociedad actual, convierte su práctica en una profesión artística.

Todos necesitamos contar lo que nos pasa, pero como dice Sawyer (2012) “la facultad de contar peripecias es algo bien distinto a ser un narrador de historias” (p. 112), tampoco es lo mismo contar en el ámbito privado que en público. De la intimidad de la casa, o del grupo de amigos, tanto el narrador aficionado como el profesional pasa a encontrarse frente a un foro de desconocidos que espera “algo” de quien toma la palabra. Ante esa responsabilidad, el narrador intenta trascender su propia persona a través de la historia, busca agradar, transmitir, y ahí comienza el uso de las técnicas y medios que le permitirán conectar con su auditorio, y ser portador de una historia de manera artística. Tal cosa suele ser asunto de tiempo y práctica. La formación del narrador es importante, pero lo tanto o más relevante resulta su implicación, su compromiso con la profesión, su trabajo de reflexión, su trayectoria y la experiencia adquirida. Hacer un taller no convierte a nadie en narrador. A veces se piensa que todo vale o que cualquiera vale, a la hora de contar, olvidando la seriedad y la responsabilidad que entraña ejercer esta antigua práctica, así como el rigor que debería acompañar la ejecución de cualquier profesión, especialmente aquellas que atañen a otros seres humanos. Por otra parte, ofrecer cualquier cosa en nombre de los cuentos contados, repercute en la opinión que la gente se hace de la narración oral. Los buenos espectáculos hacen que los asistentes recomienden los cuentos a otras personas. Los realizados por personas no profesionales, o que no conectan con el público, crean el efecto contrario:

Se olvida que todo acto de consumo es un *acto de aprendizaje*, que no hay acto de consumo neutral ni indiferente y, mucho menos, en el campo cultural. La *telebasura*, las malas películas, los malos libros crean malos hábitos de la misma manera que los buenos productos audiovisuales o los buenos libros crean buenos espectadores o buenos lectores. El peor enemigo de un buen libro no es la televisión o el cine, como muchas veces se piensa y dice; el peor enemigo es el mal libro, que dificulta la lectura de los buenos libros. El peor enemigo del buen cine es el mal cine. El peor enemigo de la buena televisión es la mala televisión. Son los malos productos culturales -de cualquier especie- los que impiden que se disfruten

los buenos. Los buenos hábitos de consumo cultural solo se adquieren tras una relación prolongada, mientras que los malos se generan rápidamente porque se basan en la repetición y en la serialización. (Aguirre, 2001, párr. 15)

¿Qué distinguiría un buen de un mal espectáculo de cuentos? ¿Qué cualidades tendría un buen narrador? Una de ellas ya se ha indicado: tener una voz propia, un estilo propio, no parecerse a nadie, ser auténtico. Después, “hacer ver” su historia a quien escucha, evocar sensaciones y despertar la emoción. Para lograrlo deberá ver él mismo lo que cuenta, revestirlo de sus propias imágenes, de ese modo, al entregar palabras “sentidas”, es decir, soportadas por una sensación, van a tener la hondura necesaria para evocar en el oyente vivencias de escucha, para “hacerle ver”.

La escucha es frágil y las palabras se las lleva el viento, una historia se puede caer en cualquier momento si el narrador pierde las riendas o si las circunstancias alrededor no son las más propicias. Pero cuando la palabra sale con fuerza y aterriza en el interior de quien escucha, el cuento llega. Y algunos de ellos se instalan en nuestras vidas y en nuestros pensamientos. Algunos dejan huella y se convierten en un bastón para caminar. Es necesaria la presencia del narrador, su disponibilidad, su generosidad, para que la historia no se caiga. No puede estar en otra parte más que en su historia, o no llegará al público. Decir, contar, no es repetir un texto memorizado, es convertirlo en algo vivo cada vez. Para ello el narrador recrea con libertad la historia, manteniéndose despierto a los posibles cambios que pueden surgir cada que vez que la cuenta, dependiendo del entorno que le rodea y de su estado, dando lugar con cada narración, a un momento único e irrepetible. Contar y escuchar suceden aquí y ahora.

En la comunicación, la palabra es importante, pero va unida al gesto, al cuerpo, que también comunican, también cuentan. El buen narrador hace uso de esos recursos a la hora de contar. Hacer reír muchas veces se asocia con el éxito de un narrador, con su calidad. Reír parece un imperativo de los tiempos modernos. Pero el humor es solo una parte del hecho narrativo, no debiera ser una obligación, un elemento indispensable, además hay muchos tipos de humor, así como muy diversas maneras de pasar un “momento divertido”.

Contar es comunicar, es transmitir. El buen narrador conecta desde quien es con su auditorio, y desde allí le lleva de viaje al corazón de sus historias.

Un buen narrador además, maneja la palabra, el lenguaje, la poesía que envuelve el modo de decir las cosas; se esmera en elegir sus historias; es permeable a lo que le rodea y tiene capacidad de improvisación para adaptarse a cada momento; y sobre todo, un buen narrador tiene una voz propia, un estilo propio.

Desde la óptica de la nueva narración y la posibilidad de acceso a múltiples fuentes escritas, es responsabilidad del narrador conocer lo mejor que pueda su oficio, y su materia de trabajo: los cuentos. De otro modo no andará por un camino artístico acorde a los tiempos que vivimos, donde la práctica y la teoría se combinan y complementan. Un buen narrador, o un narrador completo, sería aquel que consigue hacer viajar a su público, y quien además, reflexiona y profundiza en el hecho de contar, entendiéndolo como oficio, y siendo consciente de la inmensa herencia histórica que tiene a sus espaldas.

Contar conecta al narrador con todos aquellos que le sucedieron, con los que vienen perpetuando los cuentos desde tiempos inmemoriales. Solo algunos narradores actuales son conscientes del sentido de pertenencia a ese linaje. Entre quienes los son, algunos sienten la necesidad o el deseo de que otro narrador experimentado les acompañe, garantizado que su palabra pueda ser “dada” a los otros, a quienes escuchan. Dédé Duguet (EDNP-F6), narrador martiniqués, afirma: “Cada vez que digo un cuento no puedo decirlo sin pensar en los ancestros, sin pensar que lo que digo es reforzar una palabra que ellos dicen desde hace mucho tiempo”. El cuento como herencia, como objeto de valor que se transmite, que pasa de voz en voz y de generación en generación, es parte de su esencia. Está por encima de nosotros en tanto que individuos aislados, pues ya se contaba miles de años antes de nuestra aparición en este mundo, y se seguirá contando cuando ya no estemos en él. Valorar la transmisión oral, la larga historia del cuento, es valorar el hecho de contar, valorar la palabra, es respetar a quien escucha, respetar la profesión de narrador oral. Tal vez convenga ahora una historia, esa que cuenta Ana Griot (EDNP-E8) cuando asegura que “es importante el vínculo con los muertos que tenemos los narradores”:

En África, dicen que el primer *griot* nació porque en un poblado un hombre murió con una tremenda erección, no lo podían enterrar. El jefe de la tribu pidió a su primera esposa que yaciera con él. Se quedó embarazada y parió un niño que nació con el don de la palabra y el don de la memoria, porque era hijo de un muerto y de una viva. Esta es la manera que tienen en África de explicar la función de los narradores. Esto es un mito africano. Somos hijos de muertos y de vivas, sabemos las historias de los que ya no están y tenemos la obligación de contarlas a los que todavía están para que no se olviden de donde vienen.

Hampaté Bâ decía que “un cuento es un mensaje de ayer, destinado a mañana, transmitido hoy” (como se citó en Durant, 2007, p. 19). Los nuevos narradores son un enlace con la memoria colectiva, con los primeros hombres, con los primeros cuentos.

A pesar de la extendida visión del cuento como objeto pueril o como reflejo de lo popular en tanto que contrario a lo culto, ha recorrido los siglos perviviendo en todos los momentos históricos, pero ¿podrá sobrevivir a la postmodernidad? Las cualidades que le han procurado tan longevo camino han sido ya expuestas y son también las que aseguran su continuidad.

Las políticas económicas actuales, cuyas preferencias pasan por reducir los presupuestos para la cultura, han provocado que algunos festivales hayan perdido su financiación viéndose obligados a cesar sus actividades. En estos tiempos que corren no es fácil lograr apoyos institucionales con presupuestos dignos, pero aun así, los narradores y muchos eventos de narración, han sorteado las dificultades de los últimos años con creatividad y gracias al apoyo de mucha gente que ha puesto su granito de arena para contribuir a su pervivencia. La versatilidad del cuento contado le facilita el acceso a escenarios muy diversos. Hay narradores que van a los colegios, a barrios con dificultades, otros que trabajan en bibliotecas, para editoriales, algunos cuentan en hospitales o prisiones... Los cuentos van encontrando en nuestros días un lugar y un momento para manifestarse, fieles a su longeva historia.

Como parte de la vida cultural actual, los cuentos contados ofrecen algo único, una propuesta que propicia el encuentro, que crea un tiempo espacio mágico, rico, entretenido, sorprendente. Es relativamente fácil de organizar (si se manejan los

criterios adecuados) y su coste no es alto. Además, llega a todo el mundo, independientemente de su condición social.

En algunas ciudades o pueblos donde se ha hecho una buena y constante programación, donde han nacido festivales que, desafiando trabas económicas y políticas, han trabajado con ahínco durante años para dar a conocer la narración oral y la amplia variedad de narradores, se observan positivos impactos sociales y culturales. En ocasiones, los cuentos contados han revitalizado el lugar, sirviendo de llamada al turismo al menos durante la época del festival o evento, dando a conocer el enclave más allá de sus zonas de influencia; otras han movilizado la vida cultural y la participación social; a veces han dado vida a espacios públicos sin uso o a rincones olvidados del patrimonio; incluso han propiciado el uso del cuento en los centros educativos de la localidad, contribuyendo a su difusión entre alumnos y docentes. El buen trabajo alrededor de la programación de cuentos contados da lugar a extraordinarios frutos, y genera experiencias significativas en la población que se suma a ellos y los disfruta.

Sin duda, uno de los caminos de la narración oral actual es instalarse, además de en todos los lugares posibles, en los teatros como arte escénica, dotando con ello a la profesión de notoriedad y visibilidad. Pero su lado cotidiano, su inmersión en la vida, en cualquier momento y lugar, ya sea como parte de una conversación, como pincelada de color a un instante compartido, eso, no debe perderlo, muy al contrario, desde la fuerza que puede adquirir una narración oral visible en las programaciones culturales, debería proyectarse en la vida diaria. Su valor social, su sentido ritual y comunicativo en la cercanía cotidiana o en el encuentro espontáneo de desconocidos por un motivo u otro, es parte de su esencia, de una raíz que no debería perder.

Nada sustituye al contacto humano, a la presencia, la comunicación directa a través de la voz y la mirada. Por más que los medios tecnológicos hayan popularizado la conversación virtual, el alma humana continúa necesitando la cercanía de los otros, su calidez, necesita la proximidad. Somos en relación a los otros. La maravilla de su sencillez, su capacidad para evocar y despertar la emoción desde el contacto humano, desnuda de artificios, es el atractivo que tuvo y que tiene contar cuentos, es el encanto a mantener, es la magia que percibe el público. Por más que las pantallas ejerzan su poder e influencia en nuestra vida diaria y en nuestras costumbres culturales, los

cuentos contados convocan a cientos de personas que llenan teatros y recintos. No es un arte de masas, pero congrega a un número creciente de seguidores.

Entre el público hay muchos niveles de implicación, hay quien no se pierde ninguna oportunidad de escuchar y quien acude de manera más esporádica; quien conecta instantáneamente la primera vez que escucha contar y quien tarda más en sentirse atraída; quien lo deja todo para acudir a un festival y quien lo supedita a otras circunstancias personales. En cualquier caso, que el público crezca, que aumente el gusto por los cuentos, que la gente se reúna para escuchar, en estos tiempos de atención superflua e individualismo, es conmovedor, emocionante. Es prueba de su pujanza, de su valor intemporal, y de que se está haciendo en general, un buen trabajo.

Dice Pep Bruno (CNP-3) que “contar y escuchar cuentos resulta algo revolucionario, algo que nos invita a detener la prisa, a rehabilitar lo de antes, a ahondar en lo simbólico”. La gente necesita detenerse, necesita el aquí y el ahora que ofrecen los cuentos, necesita intercambiar experiencias, conocer lo que le pasó al otro. Todo esto no puede cambiarlo nada, ni la tecnología ni ninguna postmodernidad; todo esto es satisfecho por un buen cuento, bien contado, por un momento humano compartido alrededor de lo que nos une. En palabras de Elena Castillo (EDNP-E10): “Los cuentos proponen algo vivo. La reivindicación de lo humano, lo elemental, lo eterno”. La era digital ha transformado nuestras vidas, y utilizaremos las posibilidades que nos ofrece pues formamos parte del mundo de hoy, pero no puede reemplazar la verdad del encuentro con el otro.

7.2. Conclusiones y proyección de las propuestas

Se concretan a continuación, como cierre a estas páginas, las conclusiones de este trabajo.

El proceso de investigación ha permitido comprobar las hipótesis de partida, ampliando su alcance y sentido mediante la interpretación de los datos recogidos, y ha dado respuesta a las preguntas de la investigación planteadas en el primer capítulo.

Contar cuentos fue en el pasado una práctica habitual presente de manera natural en la vida de las gentes, mientras que en la actualidad su empleo en la cotidianidad parece

supeditado de manera general, al momento en que los niños se van a dormir, aunque existen familias que incluyen los cuentos en su vida de manera mucho más activa. Es posible que conforme aumente el conocimiento de la narración oral o se popularice su uso, gane más espacio en el día a día, el tiempo lo dirá. Desde luego, va a depender del valor que la sociedad le dé al cuento, algo que puede verse positiva o negativamente influido por el trabajo que los narradores profesionales hagan en ese sentido. No hay que olvidar que las historias están presentes en todas las sociedades, son algo consustancial a la vida, son tan naturales como el resto de los actos cotidianos. Contar nos pertenece a todos, todos contamos, todos necesitamos contar. El cuento y la palabra son patrimonio común.

La narración oral surgida durante las últimas décadas en todo el mundo, es hoy en día una actividad artística, ejecutada en circuitos especializados y en todo tipo de espacios públicos, por profesionales en el arte de narrar, y por aficionados que gustan de practicarla en su tiempo libre.

Los cuentos siempre se contaron entre adultos, para los adultos, pero en este momento, el público familiar es el más numeroso y se caracteriza por acudir con niños de edades comprendidas entre los de 0 y 6 años. El público adulto aún arrastra muchos prejuicios hacia los cuentos contados, por lo que cuesta acercarlos a ellos. Pero si la nueva narración ha ido tomando forma es porque la sociedad demanda historias, porque se les hizo un hueco a las personas que comenzaban a contar, porque hubo un interés en las gentes por escuchar cuentos.

Quienes contaban en los primeros años de esta nueva época de la narración oral, se interrogaban sobre lo que hacían, y poco a poco, cada cual a su ritmo, fue evolucionando y dando solidez a su forma de contar. La reflexión es uno de los valores del buen narrador, pues le permite comprender lo que hace y evolucionar. La calidad de los narradores, de los espectáculos, y de las condiciones en que se programan las sesiones de cuentos, es determinante para que su reconocimiento aumente y crezca la oferta y la demanda de cuentos contados para adultos. No hay un tiempo para escuchar, toda la vida es tiempo de escucha, cualquier edad, cualquier situación.

Si la presencia de los cuentos en la base de la sociedad no pasa por su mejor momento, en tanto que actividad cultural no es consumida por la gran mayoría de la población, no es un arte que genere un público de masas, pero cuenta con bastantes seguidores cuyo número aumenta sin cesar. Su ritmo de crecimiento es lento, pero una buena parte del público es fiel. Quienes tienen interés en escuchar y valoran la narración oral, saben dónde ir a buscar cuentos, conocen las programaciones y se interesan por los diferentes narradores.

La escucha del público es fundamental, aunque pueda parecer un valor perdido en la postmodernidad, es el cimiento del cuento contado, pues para narrar es imprescindible que se combinen tres elementos: narrador, historia y receptor. Es un hecho constatado que la escucha se educa, se desarrolla, que el hábito de la escucha se adquiere con la práctica, tanto en niños como en adultos.

La atención se capta y la escucha se despierta, porque el poder de la palabra es inmenso, hace emerger mundos y realidades, seduce y atrapa. El cuento y el narrador transportan. La necesidad humana de evadirse de sí mismo, de ser otro, de conocer qué hay más allá, de viajar a otras realidades, de aprender, es lo que busca en el cuento quien escucha. El cuento es un viaje, permite acceder a otras realidades, abre las puertas de otra dimensión, de un espacio diferente. Para quien escucha abandonándose a la historia, es evasión, desconexión, es trascender lo cotidiano, es hacer una pausa en la propia existencia.

Siendo evasión, son al mismo tiempo pura vida, pues guardan estrecha y total relación con ella, la reflejan, la descifran, la narran. Algunos de ellos se instalan en nuestros corazones y en nuestros pensamientos, algunos dejan huella. El cuento aborda lo que somos en conjunto, las luces y las sombras, explica y muestra todas las posibilidades. Sirve como herramienta de crecimiento, nos ayuda a interpretar y comprender el mundo, a mirar y sublimar nuestra parte oscura, a aprender a vivir, son una fuente de sabiduría.

Esta cualidad del cuento le sigue otorgando un papel en la educación. Es un excelente medio para educar, pero un uso adecuado pasaría por no caer en el utilitarismo, sino en

aprovecharlo con inteligencia y sensibilidad, permitiendo a cada persona extraer el mundo simbólico que contiene de acuerdo a su experiencia y momento vital.

El cuento crea un espacio-tiempo que es un momento único, un momento que se vive y sucede aquí y ahora. El cuento contado es presencia. Contar es dar, es compartir; escuchar también. El cuento contado genera el encuentro, es un acto colectivo. Compartir la palabra, el tiempo del cuento, compartir las emociones que despierta, crea vínculos. Se vincula el público al narrador que le ha conmovido, y quien cuenta al escuchador que se conmueve. Se conectan los narradores entre sí y los aficionados. Nacen amistades, relaciones, surgen grupos alrededor de la afición o la profesión común.

En tanto que muestra otras realidades nos acerca al prójimo, al desconocido, nos permite reconocernos como iguales contribuyendo a instalar en el corazón de quien escucha un sentimiento de pertenencia a la gran comunidad del ser humano, a la humanidad.

Esta identificación con un todo lo que nos iguala se produce desde la multiplicidad de posibilidades que conviven en la sociedad actual, pues encienden la chispa que nos engarza con nuestra esencia, no desde la construcción de un modelo o discurso, sino desde la emoción.

Dado que pueden influirnos, actuar como inspiradores de ideas o comportamientos, se establece una relación entre los cuentos y la construcción de la identidad personal, pero ya no son un modelo identitario grupal. Si en el pasado cohesionaban a una comunidad en torno a un mismo sistema de creencias, explicando y dando sentido a la vida, en el siglo XXI responden al sentido individual de la existencia que el ciudadano postmoderno construye en torno a sí mismo. Los cuentos hoy se adaptan a cada individuo, interpelándole de manera directa. La gran variedad de voces narradoras, así como la libre circulación historias de toda índole y procedencia, hacen que los cuentos encuentren cómo amoldarse a la postmodernidad y responder a sus demandas de pluralidad, relativismo, diversidad.

Las historias están con nosotros desde hace miles de años, han sido transmitidas de generación en generación. Portar y escuchar la palabra antigua, que ha viajado de voz

en voz, nos conecta con quienes contaron y escucharon antes que nosotros, a lo largo de siglos y siglos habitados por seres heterogéneos y dispares, extraordinariamente múltiples y variados, con algo común: la necesidad de contarse cuentos. Las semejanzas que presentan las historias tradicionales en todas las sociedades, su pervivencia milenaria, y el sentido que le otorga el individuo de hoy a la escucha de todo tipo de narraciones, nos conducen a asentir como conclusión final, que los cuentos se seguirán contando, continuarán congregando y fascinando a las gentes, no desaparecerán en la sociedad tecnológica, ni serán deglutidos por un postmodernismo que denuncia los grandes relatos como totalitarios y se caracteriza por el desencanto frente a las utopías, porque en medio de la diversidad imperante y el desencanto, cada persona encuentra los cuentos que le hablan, que le procuran escape, sentido y remanso, reconectándole en medio del caos de la sociedad de consumo, consigo mismo.

.

Referencias bibliográficas

- Abril, P. (2014). *Los dones de los cuentos*. Barcelona, España: Octaedro.
- AEDA. (26 de septiembre de 2011). Álbumes. Narradores y narradoras orales. Imágenes de narradores de diversas culturas y épocas [Actualización Facebook]. Recuperado de https://www.facebook.com/187486587987607/photos/?tab=album&album_id=187932837942982
- Aguilar Rodríguez, D. E. y Said Hung, E. (2010). Identidad y subjetividad en las redes sociales virtuales: caso de Facebook. *Zona Próxima*, (12), 190-207. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85316155013>
- Aguirre Romero, J. M. (2001). Nuevas fronteras y escenarios culturales en la Sociedad de la Información. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/fron_cul.html
- Aguirre Romero, J. M. (2004). Ciberespacio y comunicación: nuevas formas de vertebración social en el siglo XXI. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/cibercom.html>
- Alameddine, R. (2008). *El contador de historias*. Barcelona, España: Lumen.
- Alberro, M. (2003). Las tres funciones descritas por Dumézil en las sociedades indoeuropeas en la Electra de Sófocles. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* (13), 165-180. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0303110165A/31195>
- Albert, M. (2007). *La Investigación Educativa. Claves Teóricas*. Madrid, España: McGraw Hill.
- Álvarez Martínez, T. (2007). Aproximación a los cuentos iniciáticos peul de Amadou Hampâté Bâ. *Oráfrica, revista de oralidad africana* (3), 63-83. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Orafrica/issue/view/10979>
- Álvarez Martínez, T. (2014). Amadou Hampâté Bâ y la reconstrucción de la identidad africana a través de la oralidad. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 29 (2), 265-280. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/43269>

- Amo del, M. (1964). *La hora del cuento*. Madrid, España: Servicio Nacional de Lectura.
- Anderson Imbert, E. (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Marymar.
- Aubaret, M. (2011). Le conte a une histoire [El cuento tiene una historia]. En Collectif Littorale. (eds). *Le conte: témoin du temps, observateur du présent*. Boisbriand (Québec), Canadá: Planete rebelle.
- Awah, B. M. y Moya, C. (2015). *Los cuentos saharauís de mi abuelo*. Madrid, España: Bubok.
- Bardelás, S. (12 de noviembre de 2013). El narrador. Walter Benjamin. [Artículo en un blog]. El lector perdido. Recuperado de <http://www.lectorperdido.com/2013/11/12/el-narrador-walter-benjamin/>
- Bárcena, H. (2015). *Historias de Nasrudin*. Barcelona, España: Fragmenta Editorial.
- Bauman, Z. (2000). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bayat, M. y Jammia, M. (1995). *Historias de la tierra de los sufíes*. Madrid, España: Editorial SUFI.
- Bédier, J. (1893). *Les Fabliaux* [Las Fabliaux]. París, Francia: Émile Bouillon Éditeur.
- Benjamin, W. (1936). *El narrador* [On-line]. Recuperado de: http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF
- Benjamin, W. (2009). *Obra completa. Libro II. Vol. 2*. Madrid, España: Adaba.
- Beltrán, R. y Haro, M. eds. (2006). *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. Universitat de València.
- Bergmann, G. (1845). Der Erzähler. [Figura]. Recuperado de <http://conteurdegrandchemin.blogspot.com.es/2013/01/musee-des-conteurs.html>
- Bertaux, D. 1999. El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades. En Márquez, F. y Sharim, D. (eds). *Historias y relatos de vida: investigación y práctica en las ciencias sociales. Propositiones*, (29). Santiago de Chile: Ediciones Sur. Recuperado de: <http://www.sitiosur.cl/r.php?id=47>
- Besenova, A (1997). *Les plus belles histoires d'animaux* [Las historias de animales más hermosas]. París, Francia: Gründ.
- Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, España: Editorial Crítica.

- Biblioteca Nacional de España. (28 de abril de 2011). Ana María Matute: La verdadera historia de la Bella Durmiente. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6qqQpYML7NA>
- Boyer, R. (2005). Fenrir. En B. de La Salle, M. Jolivet, H. Touati, F. Cransac. (Eds.), *Pourquoi faut-il raconter des histoires?* (49-54). París, Francia: Éditions Autrement.
- Bruner, J.S. (1986). *Actual minds, possible worlds*. Cambridge, Reino Unido: Harvard University Press.
- Bruner, J.S. (1990). *Actos de Significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid, España: Alianza.
- Brunner-Traut, E. (2000). *Cuentos del antiguo Egipto*. Madrid, España: Editorial Edaf S.A.
- Bruno, P. (2011). Una historia de la profesionalización de la narración oral en España [Artículo en una web]. Pep Bruno. Recuperado de http://www.pepbruno.com/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=44&Itemid=68&lang=es
- Bruno, P. (2013). El narrador oral. Definición y clasificación [Artículo en una web]. Pep Bruno. Recuperado de http://www.pepbruno.com/index.php?option=com_content&view=article&id=735:el-narrador-oral-definicion-y-clasificacion&catid=48&Itemid=163&lang=es
- Bruno, P. (18 de octubre de 2015). Cuentos y escuela. Un poco de historia [Artículo en una web]. AEDA. Recuperado de <http://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/1000-los-cuentos-en-la-escuela>
- Bryant, S. C. (1965). *El arte de contar cuentos*. Barcelona, España: Nova Terra.
- Buenaventura, N. (2010). *Palabra de cuentero*. Cabanillas del Campo (Guadalajara), España: Palabras del Candil.
- Buitron, N. (2004) ¿Cómo nos han impactado las nuevas tecnologías? *Razón y palabra*, (38), [Revista On-line]. Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n38/nbuitron.html>
- Calvet, L. J. (1984). *La tradition orale* [La tradición oral]. París, Francia: Presses Universitaires de France.
- Calvino, I. (1998). *De fábula*. Madrid, España: Ediciones Siruela.

- Camarena, J. y Chevalier, M. (1995). *Catálogo tipológico del cuento folclórico español*. Madrid, España: Gredos
- Carbonell, R. M. (2011). Entrevista a Meslem Seddik dit Mahi. *Tantàgora*, (13), 24-27.
- Carbonell, R. M. (2011). Entrevista a Rafo Díaz. *Tantàgora*, (13), 32-35.
- Carbonell, R. M. (2012). Entrevista a Agnès Agboton. *Tantàgora*, (14), 24-27.
- Caro Baroja, J. y Temprano, E. (1985). *Disquisiciones antropológicas*. Madrid, España: Istmo.
- Castañeda Lozano, Y. (2012). El ciudadano del siglo XXI. Reflexiones filosóficas y pedagógicas. *Revista interamericana de investigación, educación y pedagogía*, (2), 73-83.
doi: <http://dx.doi.org/10.15332/s1657-107X.2012.0002.04>
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Celada, B. (1935). La literatura egipcia. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012.
Edición digital a partir de *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CVII 741-762. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczc8m9>
- Centre Méditerranéen de Littérature Orale (CMLLO). (s.f.). Qu'est-ce que la Littérature Orale? [¿Qué es la literatura oral?], [Artículo en una web]. Euroconte. Recuperado de <http://www.euroconte.org/fr-fr/anthropologiedelacommunicationorale/lalitt%C3%A9ratureorale/lalitt%C3%A9ratureoraleetsesgenres.aspx>
- Cerillo, P.C. (2016). *El lector literario*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Chaucer, G. (1995). *Cuentos de Canterbury*. Edición de Pedro Guardia Massó. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Chambers, A. (2008). *Conversaciones*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Chassey de, P. [madame12000]. (24 de diciembre de 2011). Les derniers conteurs de la place Jamaa El Fna [Los últimos narradores de la plaza Jamaa El Fna], [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SrNGQRvb9rU>
- Chevalier, M. (1999). *Cuento tradicional, cultura, literatura (Siglos XVI-XIX)*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca

- Conservatoire Contemporain de Littérature Orale (CLIO). (s. f.). Le Glosaire. Littérature Orale [Glosario. Literatura oral], [Entrada en una web]. Recuperado de <http://www.clio.org/centrededocumentation/>
- Corral Quintero, R. (2007). Qué es la postmodernidad. *Casa del tiempo. Volumen IX Época III* (98), 67-73. Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/98_mar_abr_2007/casa_del_tiempo_num98_67_73.pdf
- Coyle, I.T. (1997). Sampling in qualitative research: purposeful and theoretical sampling; merging or clear boundaries? *Journal of Advanced Nursing*. (26), 623-630.
- Correa Díaz, J. C. (13 de octubre de 2015). Todo relato presupone un lobo. *Las 2 Orillas*. Recuperado de <http://www.las2orillas.co/todo-relato-presupone-lobo/>
- Creus, J. (2010). ¿Alguna vez nos hemos buscado? Una reflexión sobre las recopilaciones de las narrativas orales de Guinea Ecuatorial. *Oráfrica, revista de oralidad africana*, (6), 65-87. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Orafrica/article/view/225165/306397>
- Creus, J. (2010). Los cuentos bubis y los cuentos pongwe del P. León García Andueza en “La Guinea Española”, 1908-1913. *Oráfrica, revista de oralidad africana*, (7), 149-208. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Orafrica/article/download/250691/335549>
- Decourt, N. (1991). Le conte comme outil de médiation en situation interculturelle [El cuento como herramienta de mediación intercultural]. *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, (3). *Articulation oral/écrit*, 99-115. Recuperado de http://www.persee.fr/doc/reper_1157-1330_1991_num_3_1_2020
- Dejeanne, D. (1883). Contes de la Bigorre [Cuentos de la Bigorra]. *Romania*, tome 12, (48), 566-584. doi: 10.3406/roma.1883.6279
- Denzin, N.K. y Lincoln, Y. S. (2000). The discipline and practice of qualitative research. En N. K. Denzin y Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (1-28). London: Sage Publications.
- Denzin, N. K., y Lincoln, Y. S. (2005). *The Sage Handbook of Qualitative Research*. London, Inglaterra: Sage.
- DeWalt, K. M. & DeWalt, B. R. (2002). *Participant observation: a guide for fieldworkers*. Walnut Creek, United States: AltaMira Press.

- Díaz, J. (Abril de 2005). La tradición oral y el arte verbal. En *La voz y la Memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*. I Simposio sobre Patrimonio Inmaterial llevado a cabo en Fundación Joaquín Díaz, Urueña, España.
- Díaz, J. (2008). *Érase que se era. Cuentos tradicionales de Castilla y León*. Urueña, (Valladolid), España: Castilla Tradicional Editorial.
- Díez, M. y Díez-Taboada, P. (1998). *La memoria de los cuentos*. Madrid, España: Editorial Espasa Calpe, S.A.
- DoCampo, X. (2015). La narración oral y la lectura [Conferencia publicada en una web]. AEDA. Recuperado de <http://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/999-la-narracion-oral-y-la-lectura>
- Drivet, L. (2010). Sobre los mitos de Freud. *Desde el Jardín de Freud Revista de Psicoanálisis*, (10), 221-236. Recuperado de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/23151/1/19897-66332-1-PB.pdf>
- Dunlap Cather, K. (2012). El cuento en la educación. En J. Lozada Guevara. (Ed.), *El vuelo de la flecha* (21-105). La Habana, Cuba: Babieca Editores.
- Durant Guizhou, M. C. (ed). (2007). *Mosaico de cuentos africanos*. Dirección general de Relaciones con África. Gobierno de Canarias.
- Echegoyen Olleta, J. (1996). *Filosofía Griega. Origen de la Filosofía-Prosocráticos-Sofistas y Sócrates. Relativismo* [Artículo en una web]. Recuperado de <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiagriega/Presocraticos/Relativismo.htm>
- Editorial. (Junio de 2016). *Cultura en Guada*, 3.
- Ena, A. [CNRS Images]. (2013). Au pays du conte [En el país del cuento], [Archivo de video]. Recuperado de <http://videotheque.cnrs.fr/doc=4095>
- Escuela, L. (5 de septiembre de 2012). Entrevista a Montserrat del Amo [Entrada en una web]. AEDA. Recuperado de <http://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/entrevistas/15-montserratdelamo>
- Espejo Muriel, C. (1991). El Aedo Homérico *Florentia Iliberritana*. *Revista de estudios de Antigüedad Clásica*, (2), 161-170. Recuperado de: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4481>
- Espinosa, hijo, A. M. (1946). *Cuentos populares de Castilla. Recogidos de la tradición oral y publicados con una introducción*. Buenos Aires, Argentina: Editora Espasa-Calpe Argentina, S.A.

- Fernández Carballo, R. (2001). La entrevista en la Investigación cualitativa. *Revista Pensamiento Actual*, vol. 2 (3), 14-21. Recuperado de <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/8017/11775>
- Fischbach, C. (s. f.). Comment les histoires se sont répandues de par le monde [Cómo se extendieron las historias por todo el mundo], [Entrada en un blog]. Le jardin de poètes François Villon. Recuperado de <http://www.jardindespoetes.fr/conteschrist.htm>
- Fontana, A., Frey, J. (2005). The Interview, from neutral stance to political involvement. En N. K. Denzin & y S., Lincoln (Comp). *The Sage Handbook of Qualitative Research* (695-727). London, UK: Sage.
- [Fotografía de Daniel Manrique]. (Valle del Cauca. 1920). Archivos fotográficos del Valle. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Cali, Valle del Cauca.
- [Fotografía de la Biblioteca Municipal de Arrecife]. (Niños en una sesión de cuentos, 2009). Colección de la Biblioteca Municipal de Arrecife.
- [Fotografía de Carolina Casaseca. (Niños en una sesión de cuentos, 2008). Colección de la Biblioteca de Caniles (Granada).
- [Fotografía del C.E.I.P. Costa Tegui]. (Niños en una sesión de cuentos, 2010). Colección del C.E.I.P. Costa Tegui.
- [Fotografía de Aída Etxeberria]. (Cuentos para adultos, 2016). Archivo del Festival del Cuento Contado de Lanzarote "Palabras al Vuelo".
- [Fotografía de Aída Etxeberria]. (Sesión de cuentos para público familia, 2016). Archivo del Festival del Cuento Contado de Lanzarote "Palabras al Vuelo".
- [Fotografía del Ayuntamiento de Playa Blanca], (Cuentos para público familiar, 2012) Colección del Ayuntamiento de Playa Blanca.
- [Fotografía de David G. P.]. (Cuentos para adultos en la naturaleza, 2015). Archivo del Festival del Cuento Contado de Lanzarote "Palabras al Vuelo".
- [Fotografía de Ayoze Mozegue]. (Cuentos para adultos en la naturaleza, 2014). Archivo del Festival del Cuento Contado de Lanzarote "Palabras al Vuelo".
- [Fotografía de Adriel Perdomo]. (Cuentos para adultos a bordo de un barco, 2016). Archivo del Festival del Cuento Contado de Lanzarote "Palabras al Vuelo".

- [Fotografía de Adriel Perdomo]. (El aplauso que recibió la narradora, 2016). Archivo del Festival del Cuento Contado de Lanzarote “Palabras al Vuelo”.
- Fortún, E. (1991). *Pues señor... Cómo debe contarse el cuento y Cuentos para ser contados*. Barcelona, España: José J. de Olañeta, Editor.
- Fortún, E. (2003). *El arte de contar cuentos a los niños*. Sevilla, España: Espuela de Plata.
- Frenk, M. (2005). Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y método, t. I*. Salamanca, España: Sígueme.
- García Castellano, A. (2011). Entrevista a Moussa Ag Assarid. *Tantàgora*, (13), 36-39.
- García Gual, C. (24 de noviembre de 2012). Los mitos siguen vivos. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/20/actualidad/1353428891_244120.html
- Garralón, A. (2001). *Historia portátil de la literatura infantil*. Madrid, España: Grupo Anaya.
- Garzón Céspedes, F. (1991). *El arte escénico de contar cuentos*. Madrid, España: Editorial Frakson.
- Garzón Céspedes, F. (1995). *Teoría y técnica de la narración oral escénica*. Madrid, España: Laura Avilés, D.L.
- Geister, D. (s.f.). Jacques, the Storyteller. [Figura]. Recuperado de <http://www.davidgeister.com/portraits/>
- Gentz, W. (1872). Le conteur. [Figura]. Recuperado de http://images.slideplayer.fr/3/1167333/slides/slide_3.jpg
- Ghattas, K. (29 de septiembre de 2000). El último contador de cuentos. Inter Press Service. Agencia de noticias. Recuperado de <http://www.ipsnoticias.net/2000/09/arte-y-cultura-cultura-siria-el-ultimo-contador-de-cuentos/>
- Glaser, B. G. (1978). *Theoretical sensitivity: Advances in the methodology of grounded theory*. Mill Valley, USA: Sociology Press.
- Glaser, B. G. (1992). *Basics of grounded theory analysis: Emerge vs. Forcing*. Mill Valley, USA: Sociology Press.
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *El desarrollo de la teoría fundada*. Chicago, Estados Unidos: Aldine.

- Gómez López, N. (1997). *Cuentos de tradición oral del poniente almeriense* (tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.
- González, A. (2006). Cuentos y cuentistas: cruce de tradiciones en Hispanoamérica. En Beltrán, R. y Haro, M. eds., *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. (187-206). Universitat de València.
- Grandjeat, J. (1956). Les contes et récits à l'école maternelle [Los cuentos y los relatos en la escuela infantil]. *Enfance*, tome 9, (3), *Les livres pour enfants*, 141-157. doi:10.3406/enfan.1956.1533
- Grau, T. (27 de diciembre de 2013). Sobre los cuentos en hospital [Artículo en una web]. Recuperado de <http://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/430-sobre-los-cuentos-en-el-hospital>
- Guasch, A. (3 de septiembre de 2015). El niño sirio se llamaba Aylan y tenía tres años. *el Periódico*. Recuperado de <http://www.elperiodico.com/es/noticias/internacional/imagen-aylan-nino-sin-vida-una-playa-turca-vuelve-inmediato-simbolo-4476423>
- Guba, E. y Lincoln, Y. (2000). Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa. En Denman, C. y Haro J.A. eds. *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social*. (113-145). Sonora, México: El Colegio de Sonora.
- Guilbert, Ch. (1845). Veillée de contes autour de la cheminée [Figura]. Bibliothèque nationale de France, Estampes et Photographie (SNR Aff Guilbert). Recuperado de: <http://expositions.bnf.fr/contes/grand/016.htm>
- Haidar, L. (2007). *Cuentos saharauís. Traducción y aproximación a los cuentos de animales*. Tenerife, España: Ediciones Idea.
- Hampaté Bâ, A.H. (1980). *Vie et enseignement de Tierno Bokar* [Vida y enseñanza de Tierno Bokar]. Paris, Francia: Seuil.
- Hampaté Bâ, A. (1982). *La tradición viva. Historia general de África: Metodología y prehistoria de África*. París, Francia: UNESCO.
- Hayez, F. (1814-16). Ulises en la corte de Alcino [Figura]. Recuperado de: http://www.nelmezzodelcammin.es/unidades/unidad-2/800px-francesco_hayez_028/
- Hazard, P. (1982). *Los libros, los niños y los hombres*. Barcelona, España: Editorial Juventud.

- Henderson, J. L. (1995). Los mitos antiguos y el hombre moderno. En C. G. Jung. (Ed.), *El hombre y sus símbolos* (104-157). Barcelona, España: Paidós.
- Hernández, A. (2011). Cuentos de la liberación. Los aportes de la oralidad africana en América. *Tantágora*, (13), 12-16.
- Hernández Fernández, A. (2006). Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico. *Revista de Literaturas Populares VI* (2), 153-176. Recuperado de: <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/11/07-Hernandez.pdf>
- Hindenoch, M. (2012). *Conter, un art?* [Contar, ¿un arte?] Francia: Les Editions du Jardin des Mots.
- Hirschman, S. (2011). *Gente y cuentos ¿A quién pertenece la literatura? Las comunidades encuentran su voz a través de los cuentos*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Imaz, V. (4 de diciembre de 2014). Escucha. Diccionario de Narración Oral [Entrada en una web]. AEDA. Recuperado de <http://narracionoral.es/index.php/es/biblioteca/un-diccionario-de-narracion-oral/120-palabra/800-escucha>
- Jean, G. (1979). *Los senderos de la imaginación infantil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jociles Rubio, M. I. (1997). Nigel Barley y la investigación etnográfica. *Política y Sociedad*, (24), 97-120. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/viewFile/POSO9797130097A/25269>
- Kabunda, M. (2000). *Derechos Humanos en África*. Bilbao, España: Universidad de Deusto.
- Kawulich, B. B. (2006). La observación participante como método de recolección de datos [82 párrafos]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal]*, 6 (2), Art. 43. Recuperado de <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/viewArticle/466/998>
- Lantigua, I. F. (8 de febrero de 2017). La conversación se muere. *El mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/sociedad/2017/02/08/5899b34346163fb5248b45a6.html>
- La Salle (de) B., Jolivet, M., Touati, Cransac ,H. F. (Eds.). (2005), *Pourquoi faut-il raconter des histoires?* (49-54). París, Francia: Éditions Autrement.

- La Salle (de), B. (2016). *Cartas a un joven narrador*. Guadalajara, España: Palabras del Candil.
- Le Braz, A. (1994). *Magies de la Bretagne* [Magias de Bretaña]. Vol. I. Edition de F. Lacassim. París, Francia: Robert Laffont.
- Lecoq, J. (s. f.). El Clown. Buscando tu propio Clown [Entrada en una web]. Recuperado de <http://clownplanet.com/jacques-lecoq/>
- Lefebvre, G. (2003). *Mitos y cuentos egipcios de la época faraónica*. Madrid, España: Akal.
- López Linares J.L. (10 de mayo de 2010). La memoria de los cuentos [Televisión en línea]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/documental-libro-trae-memoria-cuentos-30-historias-contadas-ultimos-narradores-oraes/776270/>
- Lou, M. (13 de febrero de 2015). Rencontre avec Suzy Platiel ou Comment le conte est entré dans ma classe [Encuentro con Suzy Platiel o cómo el cuento entró en mi aula], [Entrada en un blog]. Les vendredis intellos. Recuperado de <https://lesvendredisintellos.com/2015/02/13/rencontre-avec-suzy-platiel-ou-comment-le-conte-est-entre-dans-ma-classe/>
- Lyotard, J. F. (1994). *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, España: Editorial Gerisa S.A.
- Macián, R. [MaratonCuentos2012]. (10 de octubre de 2015). Stories cave to cave [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jTUHsrULQ4A&feature=youtu.be>
- Makomé, I. (2011). La cultura tradicional y el exilio. *Tantàgora*, (13), 18-22.
- Malinowski, B. (1985). *Magia, ciencia y religión*. Barcelona, España: Planeta-Agostini.
- Mandela, N. (2014). *Mis cuentos africanos*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Martín Gaite, C. (1994). El cuento de nunca acabar. Barcelona, España: Círculo de Lectores.
- Masera, M. (Julio de 2010). Sobre las definiciones de literatura popular. En *Literatura popular: definición y propuesta de bibliografía básica*. I Simposio de Literatura Popular llevado a cabo en Fundación Joaquín Díaz, Urueña, España.
- Mateo, P. (2010). *El narrador oral y el imaginario*. Cabanillas del Campo (Guadalajara), España: Palabras del Candil.
- Mato, D. (1995). *El arte de narrar y la noción de literatura oral. Protopanorama intercultural y problemas epistemológicos*. Caracas Venezuela: Universidad Central de Venezuela.

- Mendoza, J. (2004). Las formas del recuerdo. La memoria narrativa. *Athenea Digital*, (6). Recuperado de <http://antalya.uab.es/athenea/num6/mendoza.pdf>
- Merle, H. (1874). The Storyteller [Figura]. Recuperado de <https://fineartamerica.com/featured/the-storyteller-hugues-merle.html>
- Mezquita, R. (2012). Lo crudo y lo cocido. Las editoriales hablan sobre oralidad y literatura. *Tantágora* (14), 48-56.
- Montelle, E. (2 de mayo de 1996). Histoire du métier de conteur [Historia de la profesión de narrador], [Texto en una web]. Euroconte, Centre Méditerranéen de Littérature Orale. Recuperado de <http://www.euroconte.org/fr-fr/cmlo/editions/bulletin/anciensnumerosdelà7/bulletino/lecontedanstoussesétat.aspx>
- Museo Virtual de Canadá. (s. f.) Le conteur de contes. [Figura]. Recuperado de http://podcastmcq.org/Nouvelle-France/accessible/en/rythme_de_la_vie/
- Niane, D. T. (1960). *Soundjata ou l'épopée Mandingue*. Paris, Francia: Présence Africaine.
- Nippon Communications Foundation, (4 de octubre de 2015). Rakugo [Artículo en una web]. Nippon.com. Información Integral sobre Japón. Recuperado de <http://www.nippon.com/es/features/jg00045/>
- Nippon Communications Foundation, (4 de septiembre de 2016). Le “rakugo”, l’art de conter une histoire [El “rakugo”, el arte de contar una historia], [Artículo en una web]. Nippon.com. Votre portail vers le Japon. Recuperado de <http://www.nippon.com/fr/features/jg00045/>
- Ong, W. J. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, E. (2009). *Contar con los cuentos*. Cabanillas del Campo (Guadalajara), España: Palabras del Candil.
- Ortiz, E. (8 de noviembre de 2015). Una observación psicológica de los cuentos tradicionales. [Artículo en un blog]. Recuperado de <http://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/1008-una-observacion-psicologica-de-los-cuentos-tradicionales>
- Ortiz, E. (s. f.). El cuento como elemento de comunicación. En XIX Congreso Nacional de Entrevista Clínica y Comunicación Asistencial. Congreso llevado a cabo en Guadalajara, España. Recuperado de

<http://estrellaortiz.com/publicaciones/articulos/el-cuento-como-elemento-de-comunicacion/>

- Padovani, A. (1999). *Contar cuentos. Desde la práctica a la teoría*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- Padovani, A. (2014). *Escenarios de la narración oral: transmisión y prácticas*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Pastor Cruz, J. A. (1998). *Corrientes interpretativas de los Mitos* (tesis de licenciatura). Universidad de Valencia.
- Pastoriza de Etchebarne, D. (1972). *El arte de narrar. Un oficio olvidado*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Guadalupe.
- Pedrosa, J. M. (Julio de 2010). ¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular? En *Literatura popular: definición y propuesta de bibliografía básica*. I Simposio de Literatura Popular llevado a cabo en Fundación Joaquín Díaz, Urueña, España.
- Pelegrín, A. (1996). *La Flor de la maravilla. Juegos, recreos, retablos*. Madrid, España: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Pelegrín, A. (2004). *La aventura de oír. Cuentos tradicionales y literatura infantil*. Madrid, España: Anaya.
- Petit, M. (1999). *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Petit, M. (2015). *Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Pinkola Estés, C. (2004). *Mujeres que corren con lobos*. Barcelona, España: Editorial Ediciones B.
- Piorno Benítez, A. (1999). *Antología de cuentos populares*. Madrid, España: Editorial EDAF.
- Piglia, R. (2007). El arte de narrar. *Universum [online]*, vol. 22, (1), 343-348. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762007000100021>.
- Pita, C. (29 de enero de 2015). Entrevista a Charo Jaular [Entrada en una web]. AEDA. Recuperado de <http://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/entrevistas/834-entrevista-a-charo-jaular>
- Prada (de), J. M. (2011). *La niña que creó las estrellas: relatos orales de los bosquimanos !xam*. Madrid, España: Lengua de Trapo.

- Prat i Carós, J. (1984). *La mitología y la seva interpretació*. Barcelona, España: La llar del llibre.
- Prat Ferrer, J. J. (2007). Las culturas subalternas y el concepto de oratura. *Revista de Folklore, Tomo 27a*, (316), 111-119.
- Prat Ferrer, J. J. (Julio de 2010). Oralidad y oratura. En *Literatura popular: definición y propuesta de bibliografía básica*. I Simposio de Literatura Popular llevado a cabo en Fundación Joaquín Díaz, Urueña, España.
- Prat Ferrer, J. J. (2014). *Historia del cuento tradicional*. Cabanillas del Campo (Guadalajara), España: Palabras del Candil.
- Prat Ferrer, J. J. (28 de junio de 2016). El arte y oficio de narrar [Artículo en una web]. Recuperado de <http://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/1168-el-arte-y-oficio-de-narrar>
- PrensaPres. (15 de enero de 2017). La tecnología no puede reemplazar el toque humano. [Artículo en una web]. Recuperado de <http://prensapress.com/la-tecnologia-no-puede-reemplazar-el-toque-humano>
- Propp, V. (1974). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Propp, V. (2000). *Morfología del Cuento*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Quéré, P. (11 de abril de 2015). Pourquoi? Mais, pourquoi donc? [Entrada en un blog]. Être conteur aujourd'hui. Recuperado de <http://etreconteuraujourd'hui.blogspot.com.es/2015/04/pourquoi-mais-pourquoi-donc.html>
- Ramos, O. G. (1988). *Categorías de la epopeya*. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.
- Rey, C. (2009). Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, vol. XXIX*, (103), 145-155.
- Rey (del) Briones, A. (2007). *El cuento tradicional*. Madrid, España: Akal.
- Rial Álvarez, A. (s.f.). *Los sonidos del pasado. Aproximación a la tradición oral como fuente histórica: análisis de la epopeya de Sundjata Keita* (trabajo fin de grado). Universidad de Barcelona, España.
- Rincón del, D. (1997). *Metodologies qualitatives orientades a la comprensió*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- Rodríguez Abad, E. (2016). Presentación. *Menmósyne Digital*, (19).

- Recuperado de
https://issuu.com/cuentoslossilos/docs/mnemosyne_digital19__10
- Rodríguez Almodóvar, A. (1982). *Los cuentos maravillosos españoles*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Rodríguez Almodóvar, A. (1987). *Hacia una crítica dialéctica*. Sevilla, España: Ediciones Alfar. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-una-critica-dialectica-0/html/01509b86-82b2-11d7-acc7-002185ce6064_28.html
- Rodríguez Almodóvar, A. (1989). *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia, España: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2009). *Del hueso de una aceituna. Nuevas aproximaciones a la literatura oral*. Barcelona, España: Octaedro.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2009). En busca del cuento perdido [Artículo en una web]. Recuperado de <http://www.aralmodovar.es/articulos-conferencias/busca-del-cuento-perdido-93>
- Rodríguez Almodóvar, A. (Julio de 2010). Acerca de la definición de “Cuento Popular”. En *Literatura popular: definición y propuesta de bibliografía básica*. I Simposio de Literatura Popular llevado a cabo en Fundación Joaquín Díaz, Urueña, España.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2 de julio de 2011). No toquéis a Blancanieves. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2011/07/09/babelia/1310170333_850215.html
- Rodríguez, B. y Hernández, Y. (Eds). (s. f). *La memoria de los cuentos*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Rodríguez González, M. (2000). Narración y conocimiento: el caso del psicoanálisis hermenéutico. *Revista de Filosofía*, 3.^a época, vol. XIII (24). 139-167. Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense. Madrid. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/download/RESF0000220139A/10149>
- Rodríguez de las Heras, A. (5 de diciembre de 2015). Cultura digital. Cultura oral [Artículo en un blog] Bez. Lo que debes saber. Recuperado de <http://www.bez.es/264139429/Cultura-digital.-Cultura-oral-.html>

- Saintout, F., y Díaz, L. N. (2003). *Abrir la comunicación: Tradición y movimiento en el campo académico*. La Plata, Argentina: Facultad de Periodismo y Comunicación Social Universidad Nacional de la Plata.
- Salaverria, R. (2006). Geneviève Patte Bibliotecaria y ex-presidenta de la Asociación La joie par les livres. *Educación y Biblioteca*, (155), 57-60.
- Salinas Serna, P. (29 de abril de 2016). Responsabilidad a la hora de programar campañas de animación lectora. [Artículo en una web]. Recuperado de <http://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/1146-responsabilidad-a-la-hora-de-programar-campanas-de-animacion-lectora>
- Saldaña, F. (29 de enero de 2015). Trabajo para una editorial [Artículo en una web]. Recuperado de <http://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/832-trabajo-para-una-editorial>
- San Fabián Maroto, J. L. (1992). Evaluación etnográfica de la educación. En B. Blasco Sánchez (y otros). *Perspectivas en la evaluación del sistema educativo*, 13-53. Oviedo, España: Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad de Oviedo.
- Sanfilippo, M. (2005). *El renacimiento de la narración oral en Italia y en España* (tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.
- Sanfilippo, M. (2006). La narración oral y sus nuevas manifestaciones. Los casos de Italia y España. *O Fragmento*, (4), 377-392. Recuperado de revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/298/264
- Santamaría, A. (2000). La narración como acción mediada en el marco de una psicología cultural. Un estudio en adultos. *Anuario de Psicología*. vol. 31, (4), 139-161. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/viewFile/61561/88417>
- Santos, M. A. (2008). Más de tres mil y una noches [Entrada en un blog]. Miguel Ángel Santos. Recuperado de <http://miguelangelsantos.blogspot.com.es/2008/02/mas-de-tres-mil-y-una-noches.html>
- Sarrió, C. (Enero de 2015). ¿Sustituyen las redes sociales a las relaciones interpersonales? [Artículo en un blog]. Terapia Gestalt Valencia. Recuperado de <http://www.gestalt-terapia.es/sustituyen-las-redes-sociales-las-relaciones-interpersonales/>
- Savater, F. (1977). *El valor de educar*. Barcelona, España: Ariel.

- Sawyer, R. (2012). La narración de cuentos: un arte popular. En J. Lozada Guevara. (Ed.), *El vuelo de la flecha* (106-117). La Habana, Cuba: Babieca Editores.
- Schleiermacher, F. (2002). *Diccionario de Filosofía*. México: Editorial Diana
- Schuler, F. (trad.). (1999). *Contes des deux frères, suivi de Le mari trompé. Anonyme égyptien* [Cuentos de los dos hermanos, seguido de El marido engañado. Anónimo egipcio]. París, Francia: Librairie José Corti.
- Sirvent, M.T. (2006). *El Proceso de investigación*. Universidad Nacional de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Ciencias de la Educación, Investigación y Estadística Educacional.
- Stocking Jr., G. W. (1993). La magia del etnógrafo. El trabajo de campo en la antropología británica desde Tylor a Malinowski. En Velasco, H. M., García Castaño, F. J. y Díaz de Rada, A. (eds.) *Lecturas de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar*. Madrid, España: Trotta.
- Strauss, A. y Corbin, J. (1990). Grounded theory research: Procedures, canons and evaluative criteria. *Qualitative Sociology*, 15 (2), 3-21.
- Tebbaa, O. (2010). El patrimonio de la plaza Jemaa el Fna de Marrakech: entre lo material y lo inmaterial. *Quaderns de la Mediterrània*, (13), 201-206.
- Thomas, A. (2012). Tales of the Old West. [Figura]. Recuperado de <http://www.andythomas.com/talesoftheoldwest.aspx>
- Thomas, A. (s.f.). Storyteller [Figura]. Recuperado de <http://troyaustin.com/wp-content/uploads/2013/06/storyteller.jpg>
- Thomas, A. (s.f.). American Storytellers [Figura]. Recuperado de <http://www.mirartegaleria.com/2016/07/nostalgicas-pinturas-de-caballos-indios.html>
- Trejo Delarbre, R. (2001). Vivir en la Sociedad de la Información. Orden global y dimensiones locales en el universo digital. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación*, (1). Recuperado de <http://www.oei.es/historico/revistactsi/numero1/trejo.htm>
- TVE. (2011). Los cuentos de toda la vida. Para todos la 2 [Televisión en línea]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-debate-cuentos-toda-vida/1621708/>
- Valery, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid, España: Visor Distribuciones, S. A.

- Vargas Jiménez, I. (2012). La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos. *Revista calidad en la Educación Superior. Programa de Autoevaluación Académica. Universidad Estatal a Distancia. vol.3, (1)*, 119-139.
Recuperado de http://biblioteca.icap.ac.cr/BLIVI/COLECCION.../BOL.../investigacion_cualitativa.pdf
- Vargas Llosa, M. (1987). *El hablador*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Velasco, H. y Díaz de Rada, A. (2006). *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela*. Madrid, España: Trotta.
- Verbena, C. (22 de septiembre de 2014). Oralizar. Diccionario de Narración Oral [Entrada en una web]. AEDA. Recuperado de <http://narracionoral.es/index.php/es/biblioteca/un-diccionario-de-narracion-oral/120-palabra/685-oralizar>
- Villaza, J. (2009). La cuentería: el viejo nuevo arte escénico [Artículo en una web]. Red Internacional de Cuentacuentos. Recuperado de <http://www.cuentacuentos.eu/teorica/articulos/JotaVillazaLaCuenteria.htm>
- Waterhouse, J. W. (1916). El Decamerón [Figura]. Recuperado de <https://johnwilliamwaterhouse.jimdo.com/obras/un-cuento-del-decamerón/>
- Wikimedia Commons. (s.f.) Meddah story teller. [Figura]. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meddah_story_teller.png

Anexos

1. Imágenes de cuento

La escucha de una historia contada ha sido el asunto descrito en las páginas de esta tesis. La palabra ha servido para describir e interpretar cómo se cuenta y se escucha en nuestros días. Ojalá hayan sido capaces de generar alguna imagen -como lo hacen los narradores con sus cuentos-, susceptible de ir a parar a la memoria gráfica del lector. En ella se guardan las imágenes, vehículos multifacéticos de conocimiento. Las imágenes que cada persona crea en su mente, modelan lo que las palabras leídas o escuchadas han dibujado; las que se reciben a través de los sentidos, aportan información de cuanto le rodea. La representación gráfica del conocimiento tiene lugar en esos dos niveles: imágenes mentales e imágenes físicas, a estas últimas atendemos en este anexo. Las siguientes páginas proponen algunas pinturas y fotografías que ilustren -aunque sea parcial y someramente-, el objeto de estudio.

Las pinturas seleccionadas muestran situaciones “de cuento” que transportan a lugares y épocas diferentes. Son apenas un puñado, una pequeña muestra, un breve viaje pictórico por la narración de cuentos. Salvo dos de ellas, el resto están extraídas del trabajo de búsqueda que, en esta línea, efectuó Pep Bruno, y que se encuentra publicado a través de la red social Facebook, por AEDA (26 de septiembre de 2011) como “Álbumes. Narradores y narradoras orales. Imágenes de narradores de diversas culturas y épocas”. Agradezco a Pep Bruno tanto su esfuerzo para realizar esta tarea, como su generosidad por permitirme compartir una pequeña parte en este trabajo.

Las fotografías propuestas ofrecen la huella que dejan los cuentos contados en los rostros de quienes escuchan. En ellos podemos leer mucho de lo que las palabras han dicho. Pertenecen al archivo personal de la investigadora, conformado por imágenes tomadas por diferentes fotógrafos durante espectáculos de cuentos en los que ha participado como narradora u organizadora.

1.1. Pinturas y dibujos



Figura 4. Der Erzähler (El Narrador), Georg Bergmann, 1845. Fuente: Musée des conteurs [Mensaje en un blog], en Conteur de Grand Chemin (12 de enero de 2013). Recuperado de <http://conteurdegrandchemin.blogspot.com.es/2013/01/musee-des-conteurs.html>



Figura 5. Le conteur de contes (El contador de cuentos). (s. f.). Autor desconocido. Fuente: Museo Virtual de Canadá. Recuperado de http://podcastmcq.org/Nouvelle-France/accessible/en/rythme_de_la_vie/.



Figura 6. Meddah storyteller (Meddah , contador turco). (s. f). Grabado de autor desconocido anterior al siglo XX. Publicado en Wikimedia Commons. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meddah_story_teller.png



Figura 7. Veillée de contes autour de la cheminée, (Velada de cuentos alrededor de la chimenea), Ch. Guilbert, 1845. Fuente: Bibliothèque nationale de France, Estampes et Photographie (SNR Aff Guilbert). Recuperado de: <http://expositions.bnf.fr/contes/grand/016.htm>



Figura 8. Storyteller (narrador), Andy Thomas, (s. f.). Fuente:
<http://troyaustin.com/wp-content/uploads/2013/06/storyteller.jpg>



Figura 9. American Storytellers (Narradores de América), Andy Thomas, (s. f.).
 Fuente: Nostálgicas Pinturas de Caballos, Indios, Pistoleros y Vaqueros, Arte al Óleo
 [Entrada en un Blog], en Mirarte Galería (2 de julio de 2016). Recuperado de
<http://www.mirartegaleria.com/2016/07/nostalgicas-pinturas-de-caballos-indios.html>



Figura 10. Tales of the Old West (Cuentos del viejo oeste), Andy Thomas, 2012.
Fuente: Nostálgicas Pinturas de Caballos, Indios, Pistoleros y Vaqueros, Arte al Óleo [Entrada en un Blog], en Mirarte Galería (2 de julio de 2016). Recuperado de <http://www.mirartegaleria.com/2016/07/nostalgicas-pinturas-de-caballos-indios.html>



Figura 11. Jacques, the Storyteller (Jacques, el narrador), David Geister, (s. f.).
Fuente: Historic Portraits [Sección de una web], en la página del pintor David Geiser. Recuperado de: <http://www.davidgeister.com/portraits/>



Figura 12. El Decamerón, John William Waterhouse, 1916. Fuente: Un cuento del Decameron [Mensaje en un blog], en John William Waterhouse. Recuperado de <https://johnwilliamwaterhouse.jimdo.com/obras/un-cuento-del-decamerón/>



Figura 13. Ulises en la corte de Alcino, Francesco Hayez, 1814-16. En la parte central se observa a un aedo con su instrumento, cantando sus poemas. Fuente: http://www.nelmezzodelcammin.es/unidades/unidad-2/800px-francesco_hayez_028/



Figura 14. Le conteur (El narrador), Wihelm Gentz, 1872. Fuente:
http://images.slideplayer.fr/3/1167333/slides/slide_3.jpg



Figura 15. The Storyteller (La narradora), Hugues Merle, 1874. Fuente: Hugues Merle
 [Sección de una web], en Fine Art America. Recuperado de
<https://fineartamerica.com/featured/the-storyteller-hugues-merle.html>

1.2. Fotografías



Figura 16. Niños en una sesión de cuentos I. Año 2009. Fuente: Biblioteca Municipal de Arrecife, (Lanzarote).



Figura 17. Niños en una sesión de cuentos II. Año 2010. Fuente: C.E.I.P. Costa Teguise (Lanzarote).



Figura 18. Niños en una sesión de cuentos III, fotografía de Carolina Casaseca, 2008. Fuente: Archivo de la fotógrafa, compartido con su permiso.



Figura 19. Sesión de cuentos para público familiar, fotografía de Aída Etxeberría, 2016. Fuente: IV Festival del Cuento Contado de Lanzarote “Palabras al Vuelo”.



Figura 20. Cuentos para público familiar. Año 2012. Fuente: Feria del Libro de Playa Blanca (Lanzarote).



Figura 21. Cuentos para adultos, fotografía de Aída Etxeberria, 2016. Fuente: IV Festival del Cuento Contado de Lanzarote "Palabras al Vuelo".



Figura 22. Cuentos para adultos en la naturaleza, fotografía de Ayoze Mozegue, 2014.
Fuente: II Festival del Cuento Contado de Lanzarote “Palabras al Vuelo”.



Figura 23. Cuentos para adultos en la naturaleza, fotografía de David G.P., 2015.
Fuente: II Festival del Cuento Contado de Lanzarote “Palabras al Vuelo”.



Figura 24. Cuentos para adultos a bordo de un barco, fotografía de Adriel Perdomo, 2016. Fuente: IV Festival del Cuento Contado de Lanzarote “Palabras al Vuelo”.



Figura 25. El aplauso que recibió la narradora, fotografía de Adriel Perdomo, 2016. Fuente: IV Festival del Cuento Contado de Lanzarote “Palabras al Vuelo”.

2. Un cuento

Llegando al final, un cuento. Es el momento.

Una historia quería colarse en este desenlace. Una además, escuchada tiempo atrás pero olvidada por completo, o casi. Su final era lo único que la memoria había conservado. Tras buscar sin encontrar, algunos narradores tendieron la mano y secundaron la empresa. Gracias a Valer'Egouy, Halima Hamdane, Nathalie Lhoste-Clos y Marion Lo Monaco, aparecieron dos versiones escritas en francés, una de Fischbach (s. f.), y la segunda de Besenova (1997). A partir de ellas ha nacido una más, creada por la autora de este trabajo, que ha quedado lista para ser contada.

Si los primeros cuentos, o algunos de ellos, trataron de responder al porqué de las cosas dando origen a mitos cosmogónicos habitados por uno o varios dioses, o por como son llamados en el *Popol Vuh*, Progenitores -los Creadores y Formadores-, en el cuento que sigue también aparece uno de esos seres superiores que tanto han alimentado (continúan haciéndolo) el imaginario colectivo.

En Senegal y en otros lugares del África del Oeste se cuenta una historia tradicional que dice así:

Cuando los animales hablaban, cuentan los que lo vieron (yo no estaba, pero me lo dijeron), que un buen día el Gran Espíritu que algunos llaman el Creador y otros Dios, convocó a los animales que vivían con él en el cielo y mostrándoles un grano de maíz que sostenía entre los dedos, preguntó:

- ¿Quién de vosotros está dispuesto a traerme un toro a cambio de este grano de maíz?

Nadie movió un pelo. La sorpresa les dejó tiesos. ¿Un toro a cambio de un grano de maíz? ¡Vaya una idea! Pero la liebre avanzó entre los animales, llegó al lado de Dios y dijo:

- ¡Yo lo haré!

En el cielo había muchos animales, lémures, coyotes, cachalotes. Cangrejos, lombrices, zopilotes. Rinocerontes, águilas, rocotes. ¿Pero había toros? Pues claro que no. Por eso la liebre se marchó para la tierra con el grano de maíz.

Llegó a un pueblo, se sentó en medio de la plaza y dejó caer el grano al suelo. Muy cerca había una casa con varias gallinas picoteando a la puerta. Picotí, picotá, hete aquí que una de ellas, picotí, picotá, se fue acercando para donde estaba el grano de maíz y picotí, picotá, con el pico lo agarró y por el buche lo tragó.

La liebre agarró la gallina por el ala y fue para la casa gritando:

- ¡Qué percance, qué desgracia! ¡Ha de la casa! Tu gallina se ha tragado mi grano de maíz.

El hombre de la casa, muy sorprendido pero manteniendo la calma, dijo a la liebre.

- Bueno, este problema tiene solución. Tenemos mucho maíz, puedo darte un saco entero para que se te pase el disgusto.

- No, no, no. Ese grano de maíz me lo había dado Dios, era un grano divino. Un saco de maíz no puede compensar semejante pérdida... A menos que, para arreglar este asunto, me des esta gallina.

El buen hombre aceptó y la liebre se fue de allí con la gallina.

Llegó a otro pueblo. Cuando se hizo de noche, buscando un sitio donde cobijarse, dio con una posada. Pidió refugio para ella y para la gallina, y se lo dieron, claro.

- Pero la gallina que no duerma en el gallinero que es muy grandota y picotea a todas las demás, mejor que duerma en el establo con las cabras -dijo la liebre.

Por la mañana la liebre fue a por la gallina y resultó que las cabras con sus patas la habían pateado.

- ¡Qué percance, qué desgracia! ¡Ha de la posada! Tus cabras han pateado a mi gallina.

El posadero, asombrado pero sin atolondrarse, dijo a la liebre.

- Bueno, este problema tiene solución. Tenemos muchas gallinas, puedo darte otra para que se te pase el disgusto.

- No, no, no. Esa gallina me la había dado Dios, era un gallina divina. Ninguna otra puede compensar semejante pérdida... A menos que, para arreglar este asunto, me des una cabra.

El posadero dijo que sí, y la liebre se fue con una cabra.

Llegó a otro pueblo. Tocó a la puerta de una granja y pidió hospitalidad para pasar la noche. Y al granjero le pareció bien.

-Pero más vale que la cabra no duerma con las tuyas, da unas patadas tremendas, mejor estará donde los toros -dijo la liebre.

Por la mañana encontraron a la cabra despachurrada.

- ¡Qué percance, qué desgracia! Tus toros han chafado mi cabra.

El granjero, asombrado pero sereno, dijo a la liebre.

- Bueno, este problema tiene solución. Tenemos muchas cabras, puedo darte otra para que se te pase el disgusto.

- No, no, no. Esa cabra me la había dado Dios, era una cabra divina. Ninguna otra puede compensar semejante pérdida... A menos que, para arreglar este asunto, me des un toro.

Y así fue como la astuta liebre gracias al grano de maíz, volvió al cielo con un toro. ¡Y que toro! Bien hermoso que era. Los animales no daban crédito, a más de uno se le metió una mosca en la boca de lo abierta que la tenía por la sorpresa.

Dios dijo a la liebre:

- Está claro que te has ganado una buena recompensa. ¿Qué deseas? ¿Un cofre de oro? ¿Piedras preciosas? ¿Un palacio para ti sola?

- Pues muchas gracias Dios, pero esas cosas no me llaman mucho la atención.

- ¿Ah no? ¿Y qué podría ofrecerte entonces?

- Pues lo que más ilusión me haría es tu vieja calabaza.

Resulta que Dios siempre tenía a sus pies una calabaza muy vieja, muy vieja, muy vieja, muy usada, muy usada, muy usada, que guardaba dentro todos los cuentos y leyendas habidos y por haber. Cuando Dios tenía ganas de contar una historia, pues tracatá, tracatá, la movía, la sacudía, la agitaba, tracatá, tracatá, tracatá y una historia se asomaba.

Dios dudó. ¡La calabaza! ¡Vaya una idea! A él también le gustaba mucho...

- Bueno, está bien, vale. Te la regalo, pero cuida bien de ella. Mira que no se te vaya a romper, o a derramar, porque si no, se nos acabaron las historias -respondió Dios.

- Tendré todo el cuidado del mundo. Lo prometo.

La liebre agarró con mucho cariño la deseada calabaza y abrazándola con sus patas delanteras, se marchó con ella. Su corazón daba brincos de alegría, tanto brincaba su corazón que contagió a las orejas que revoloteaban de contento, tanto aleteaban sus orejas que contagiaron a la nariz que se agitaba alborotada, tanto giraba su nariz que contagió a la cola que respingaba emocionada, tanto bailoteaba su cola que contagió a las patas, que se pusieron a respingar de felicidad, tanto brincaban sus patas que ¡capaplón! La liebre se cayó, la calabaza se le escapó y salió rodando. Rodó, rodó, rodó, llegó justo al borde el cielo, y... cayó al vacío.

De la calabaza, que daba vueltas y vueltas en el aire mientras caía, se fueron escapando todas las historias que contenía. Empujadas por el viento se esparcieron por todos los rincones de la tierra. Desde entonces, en todas partes, por todo el mundo, los hombres y las mujeres se cuentan cuentos.

